ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 2

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Рклама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Опыт... Во многих смыслах и значениях слова это сквозная тема нашего номера. Опыт человеческий, опыт профессиональный. Опыт личности и автора. Опыт творца или ремесленника, крупного мастера или дилетанта — любителя, графомана. В самых разнообразных преломлениях, на различных примерах и, соответственно, в отдельных журналистских жанрах возникает эта тема в материалах наших рубрик «Здесь и теперь», «Репертуар», «Комментарии», «Имена», собственно «Опыт», представляющих совсем разных, не похожих друг на друга художников: Михаила Калика и Бакура Бакурадзе, Алена Рене и Игоря Ковалева, Антуана Каттина, Михаэля Главоггера, Василия Сигарева…

Но прежде всего на обсуждение предлагаются такие вот несхожие темы: с одной стороны, самодеятельная/любительская кинокритика, давно уже обосновавшаяся в интернет-пространстве, в блогах и «каментах», активно, а иногда даже слишком агрессивно или просто эмоционально пополняющая известные интернет-ресурсы (см. «Здесь и теперь»), и с другой — проблемы организации, программирования и бытования известного кинофорума, за фестивальную жизнедеятельность которого всегда отвечают или должны отвечать профессионалы (см. заметку Елены Стишовой о Санкт-Петербургском кинофоруме). Обсудим, коллеги, — профи и фаны?!

В рубрике «Чтение» мы публикуем три связанные между собой работы Дениса Осокина, автора знаменитых «Овсянок», самобытнейшего писателя, драматурга, поэта. NB! Там авторская верстка!

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
РОМАН КОРНЕЕВ
Кинокритики с торрентов

9
МАРИЯ ДАВЫДОВА
«Вышибающий «мурашку» катарсис»
Обыденная кинокритика в социальных медиа

РЕПЕРТУАР

23
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Рояль был весь раскрыт
«Без свидетелей», режиссеры Илья Малкин, Борис Хлебников

28
НИНА ЦЫРКУН
Летняя история
«Крутая Колка», режиссер Юрис Пошкус

31
ЕЛЕНА СТИШОВА
Дружить домами не получилось
Санкт-Петербургский международный кинофорум—2012

КОММЕНТАРИИ

35
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Белка в колесе

39
СЕМЕН ЭКШТУТ
Географические фанфаронады

ИМЕНА

47
МИХАИЛ КАЛИК
Другое ощущение жизни
Беседу ведет Наталья Баландина

60
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Курица и птица
Портрет Игоря Ковалева

68
АЛЕН РЕНЕ:
«Я скорее ремесленник-любитель»
Беседу ведет Эрик Либио

Р А З Б О Р Ы

75
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
Социально близкие
Власть и криминальный мир: кино

82
ЕЛЕНА БАРАБАН
Про ностальгию и войну
Великая Отечественная в постсоветских фильмах

О П Ы Т

93
МИХАЭЛЬ ГЛАВОГГЕР
Способ жизни
«Слава блудницы», режиссер Михаэль Главоггер
Интервью ведет Сергей Сычев

100
АНТУАН КАТТИН:
«Что-то близкое к «Репетиции оркестра»
«Плэйбэк», режиссеры Антуан Каттин, Павел Костомаров
Беседу ведет Сергей Сычев

106
ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ:
«О славе мне думать некогда»
«Жить», режиссер Василий Сигарев
Беседу ведет Диляра Тасбулатова

110
БАКУР БАКУРАДЗЕ
Третье измерение
Мастер-класс

Ч Т Е Н И Е

123
ДЕНИС ОСОКИН
Ангелы и революция
Рассказы для города Вологды

153
Наркоматы

163
Сборник пролетарской поэзии

S U M M A R Y

173

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

РОМАН КОРНЕЕВ

Кинокритики с торрентов

Цифровая революция, все сильнее заявляющая о себе на всех уровнях современного общества, от вещей чисто бытовых до высоких сфер глобальной геополитики и «новой» экономики, формулирует свои вызовы и искусству кинематографа. С одной стороны, это передовые технологии кинопроизводства, на наших глазах убившие старый целлулоидный мир, открыли новые горизонты от «съемок на мобильный» до трехмерных красот «Аватара». С другой — предельное упрощение, а значит, широкая доступность контрафактных каналов распространения аудиовизуальной продукции. Это заставляет отходить от привычных способов монетизации кинопроизводства как такового, пересматривая всю сложившуюся за столетие систему взаимоотношений «производитель-прокатчик-зритель». Нечто похожее, хотя и в гораздо меньшей степени, происходило в начале 80-х, на рассвете эпохи домашнего видео, вызвав грандиозный кризис во всей мировой индустрии. Масштабы же современного тектонического сдвига еще только предстоит осознать.

Технологии меняют и зрителя, для которого кинопродукт, некогда перекочевав с экрана летнего кинотеатра под открытым небом сначала в прикроватную тумбочку в виде хоть какого-то, но физического носителя, к концу нулевых окончательно виртуализировался. Он превратился в очередную иконку на экране монитора, в набор байт, занимающий память карманного плейера или мобильника, а следовательно, окончательно потерял остатки сакральности. В плане оценочного восприятия потребителем сравнялся с очередным уровнем «Энгри бёрдс».

Рядовой зритель вторгся сразу в три различные святая святых киносообщества. Он сам для себя снимает — пусть только автомобильные аварии на видеорегистратор и котиков на «мыльницу». Сам себе занимается дистрибьюцией. Миллиарды долларов, утекающих через торрент-трекеры, живут в основном в воображении пламенных борцов за копирайтное право. Даже бесплатное распространение — это тоже распространение. Но самое главное — обыденный зритель сам с собой приходит к консенсусу относительно качества предлагаемого к просмотру.

Полноценный переход публики от количественного критерия в категориях кинокассы в качественную плоскость оценочных суждений давно уже перешагнул порог «расставления звездочек» в базах данных интернет-энциклопедий. Так было в уже кажущуюся сейчас безумно далекой эпоху Веб 1.0, когда Интернет как таковой создавался узким кругом технарей. Читателю же тогда (представляющему собой неширокий круг вовлеченных), по сути, отводилась пассивная роль «голосования ногами». Популярный фильм собирал больше «визитов» и «голосов»: так возник главный непрофессиональный рейтинг фильмов всех времен IMDb Top-250, расположенный на крупнейшем хранилище фильмографий imdb.com. Это было первое серьезное наступление

непрофессионального зрителя на вотчину экспертного киносообщества, которое до того отдавало ему на откуп лишь узкую нишу различных «призов зрительских симпатий» и специализированных социологических опросов.

К рейтингу IMDb в профессиональной среде относились либо индифферентно, как к очередной технологической игрушке в «этих ваших интернетах», либо вполне резонно оценивая его как смесь банальности с глупостью. Ругали его и за понятный перекос в сторону американского кино в ущерб европейскому, и за внезапные прорывы туда голливудских новинок на волне живого фанатского ажиотажа. Однако на стадии «расставления звездочек» нарождающийся класс «народных кинокритиков» оставался недолго. Взамен классическому устройству Интернета 90-х сначала явилась концепция Веб 2.0, в которой ключевую роль играл уже контент, созданный непосредственно посетителями сайта. В середине нулевых случилось и революционное пришествие социальных сетей, в которых искомым содержимым, за которым люди вообще выходили в Сеть, были уже сами люди.

Вот тут профессиональной кинокритике, остановившейся в своих представлениях о собственном отношении к зрителю-читателю где-то глубоко в 90-х, когда «ты говоришь, а они слушают», был нанесен такой же удар, каким стали торрент-трекеры для кинопрокатчиков. Если раньше, работая в телевизоре, в режиме говорящей головы, кинокритика, по сути, варилась в собственном соку, являясь односторонним медиатором между экраном и зрительным залом, то между экраном монитора и беспроводной клавиатурой он теперь оказался востребован в куда меньшей степени. Неожиданно для себя перешел в разряд «профессиональных зрителей», обладающих пресс-картами и аккредитациями, но и только.

И пока дипломированная кинокритика неспешно перебиралась вместе с прочей журналистикой со страниц периодики в виртуальное пространство, остро переживая необходимость выслушивать в ответ нелицеприятные отзывы собственных читателей, в Сети успело сформироваться многомиллионное киноманское сообщество. Какой-то десяток лет назад оно ограничивалось считанными киноклубами с их естественным лимитом на численность.

В настоящее время эта огромная армия, обладающая собственной иерархией, формирующая собственную систему ценностей, сама по себе является активным источником того самого оценочного консенсуса, который раньше был прерогативой исключительно профессиональной среды. Теперь даже самый маститый, заслуженный и народный мастер культуры вынужден считаться с этим консенсусом. Он сформировался, по сути, без его участия и уже не имел возможности опереться даже на извечный костыль дихотомии «народное — высоколобое». Следует смириться с тем, что они давно диалектически слились воедино.

Как и любая естественная, самоорганизующаяся общественная структура, море «народных кинокритиков» выстраивается в пирамиду, опираясь на почти безымянный пласт людей, собственного мнения почти не имеющих. Не насмотренных, с размытым, а часто испорченным вкусом. Они ограничиваются «лайками и перепостами» чужих замечаний в соцсетях, а также расстановкой тех самых звездочек, формирующих рейтинг IMDb и сотен иных, менее заметных «пузомерок». Но оттуда, из глубин «корневой системы» социального графа непрофессиональной кинокритики, уже начинают восходить питательные соки, которые сформируют ее «крону» с плодами в виде чьего-то кинематографического успеха или провала.

Чуть выше в этой облачной иерархии расположены плотные группы «киноманов по интересам», фанатские сообщества отдельных личностей или франчайзов. В основном они ориентированы на коммерческий продукт, и все, что они пишут, почти полностью связано с оценкой качеств нового фильма Криса Нолана или очередной части Бондианы. В редком случае предметом обсуждения может стать «народное кино» из менее коммерциализированных секторов кинематографа — будь то «Король говорит!» или «Артист». Вли-

яние киноманского сообщества (особенно с учетом его известной оголтелости) тут давно превысило вес профессиональной кинокритики, во многом уже вынужденной в собственных изощренных построениях учитывать это коллективное мнение. В противном случае она рискует быть походя растоптанной, невзирая на любые регалии.

Вообще это довольно жестокий мир, тут кумиры временны, а вершины эфемерны. Вчерашний чемпион может быть легко сброшен с пьедестала,

стоит ему один раз оступиться. И классические экивоки на безыскусность «простого зрителя» тут не помогут — зачастую фанатское сообщество и опирающееся на его плечи блогерское комьюнити уже давно не так безыскусно, как когда-то.

Доступность видеоносителей и, самое главное, широкополосного Интернета для их доставки за последние несколько лет выпестовала широкий пласт невероятно подкованных зрителей, чья насмотренность, в том числе киноклассики, превосходит все возможности профильных киновузов. Действительно заинтересованной публике Интернет обеспечивает широчайшие возможности для самообразования, не уступающие Белым Столбам. И уж тем более новому поколению формально непрофессиональных кинокритиков всегда предоставлена шаговая доступность современного кино, от самого экзальтированного артхауса до телесериалов, еще десяток лет назад вовсе не входивших в сферу интересов профессиональной кинокритики.

Изнутри цифровой эпохи киномир в последние годы чрезвычайно плотен. Он кипит, подобно аминокислотному протобульону, в котором некогда зародилась жизнь. Нужно быть его частью, чтобы успевать реагировать на все инфоповоды. Академическое посещение мировых киносмотров уже недостаточно для кинокритика, чтобы быть на острие формирования консенсуса. Слишком расслабленные коллеги, жалующиеся на давление со стороны непрофессионалов, рискуют просто отстать от зрителя, когда тот знает больше и ориентируется в современной ситуации в мировом кинопроме лучше, чем иной искусствовед с дипломом.

Прошедшие адову кузницу отбора из миллионов рядовых киноманов, топовые киноблогеры, в отличие от маститых профи, не просто готовы к этим вызовам, они не представляют себе жизни в менее агрессивной среде. Им прекрасно известно, что современному читателю чужое мнение, каким бы веским оно ни было, интересно исключительно в той мере, в которой оно совпадает с искомым. Для обычного кинозрителя самое верное мнение — его собственное. Искусство преподнести какую-нибудь небанальную мысль так, чтобы другие, прочитав ее, сказали: «Вот! Как я и думал!», для блогера-кинокритика самое главное.

Только таким образом можно заработать себе имя и аудиторию. Никто не посмотрит, как тебя зовут, из какого ты издания, если ты не окажешься с читателем на одной смысловой волне. Высшее искусство тут — сделать так, чтобы читатели начинали сами переходить на твою сторону. Для этого важно быть весомее, насмотреннее, начитаннее. В конце концов, просто обладать полемическим даром. И совершенно бесполезно жаловаться на засилье непрофессионалов.

А на вершине, как всегда, оказываются те, кто в рамках больших интернет-изданий сумел совместить академические знания и способность вести диалог со своей аудиторией. Или, напротив, те представители непрофессионального пишущего сообщества, которые сумели, сохранив лицо, перерасти границы своего «уютного бложика» или сообщества в соцсети. Те, кто сам создал сначала квази-, а потом и полноценные тематические интернет-издания, где имя, как и всегда в Сети, тождественно аудитории.

МАРИЯ ДАВЫДОВА

«Вышибающий «мурашку» катарсис»

ОБЫДЕННАЯ КИНОКРИТИКА В СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА

Под обыденной критикой мы понимаем рецензии пользователей Интернета на различные художественные произведения или события. Авторы таких материалов, рассчитанных на прочтение если не массовой, то, по крайней мере, неопределенной аудиторией, как правило, не имеют ни профессионального статуса, ни какой-либо специальной подготовки. Уровень рецензий, если оценивать его с профессиональных позиций, в большинстве случаев оставляет желать лучшего. Тем не менее подобные тексты достаточно востребованы. Они способны не только вызвать значительный интерес и бурные дискуссии, но и повлиять на прокатную судьбу картины.

Новизна этого феномена заключается не в появлении критических текстов, написанных непрофессионалами. Границы профессионального во все времена более или менее размыты. Привлекает сама возможность попробовать себя в роли сочинителя художественного или критического текста. Классический критик-дилетант длительное время не мог пребывать в этой роли. Он либо получал признание со стороны публики и (или) коллег по цеху, либо отказывался от дальнейших экспериментов, либо смирялся с клеймом графомана-неудачника.

Тексты нынешней обыденной критики приобретают принципиально иной статус. Из частных творческих опытов, способных в редких случаях перерасти в нечто большее, обыденная критика превращается в самодостаточную и институционально оформленную систему, обеспечивающую воспроизводство и потребление соответствующих текстов. Рецензенты-любители сегодня, как правило, уже не стремятся создать статью или эссе по профессиональным канонам. При этом за жанровыми различиями стоят раз-

личия в самих ожиданиях аудитории по отношению к текстам, написанным профессионалами и любителями.

Принято считать, что понятие *«социальная сеть»* было предложено в 1950-е годы британским социологом Дж. Барнсом. В 1990-е годы появились онлайн-системы, получившие название социальных сетей. В основу таких ресурсов, как американские Classmates.com, Facebook.com или российские «Одноклассники.ру», «ВКонтакте.ру», и других положен принцип формирования сообщества как закрытой от внешних влияний группы социальных агентов, устанавливающих друг с другом взаимосвязи в рамках Сети с целью, «во-первых, организации *социальных коммуникаций* между людьми и, во-вторых, реализации их базовых *социальных потребностей*»[1].

Не менее важной для понимания феномена обыденной критики представляется концепция Веб 2.0, а также терминологический аппарат, используемый для описания коммуникативных процессов в рамках данного явления[2]. Если профессиональный контент способен привлечь внимание значительной части аудитории за короткий промежуток времени, то формы, характерные для Веб 2.0 — форумы, доски объявлений, обзоры, комментарии в блогах и т.д., — вызывают интерес сравнительно небольшой части аудитории. Однако при этом он имеет долговременный и довольно стабильный характер.

Концепции *социальных медиа* (social media) и *создаваемой пользователями информации* появились в середине нулевых годов в рамках теории управления медиа. Они описывают принципиально новый тип средств массовой коммуникации, создаваемый на принципах сотрудничества и открытости пользователями-непрофессионалами. Социальные медиа противопоставляются профессиональным — классическим средствам массовой коммуникации, предполагающим существование структурно выделенной профессиональной редакции. Примерами таких медиа могут выступать не только социальные сети и блоги, но и так называемые вики-сервисы, наиболее известный из которых сетевая открытая энциклопедия Википедия, статьи для которой пишут пользователи-добровольцы.

Американский юрист, специалист в области авторского права в Интернете Лоуренс Лессиг отмечает: «Бурное развитие медиатехнологий привело к тому, что традиционное понимание культуры как сочетания процессов создания произведений искусства и их потребления (или, в терминологии компьютерного века, «записи» и «чтения») упрощается до пассивного потребления создаваемых в узком кругу профессионалов объектов искусства. Иными словами, механизм культурного обмена переключается на режим «только чтение».

Однако тот же Интернет предоставляет нам возможность воскресить утраченную культуру «чтения и записи». Контент, создаваемый пользователями, порождает новый бизнес и распространяется с невероятной скоростью. Кроме того, развивается «любительское» искусство. Под «любительским» не имеется в виду «низкокачественное», «дилетантское»: люди производят контент потому, что им это нравится, а не для того, чтобы заработать денег»[3].

Обыденная критика в широком понимании представляет собой социокультурное явление, предполагающее, что зрители становятся на позицию критиков того или иного произведения массовой культуры, не обладая при этом соответствующим профессиональным статусом. В данном случае обыденная

---

[1] Губанов Д.А., Новиков Д.А., Чхартишвили А.Г. Социальные сети: модели информационного влияния, управления и противоборства. М., 2010, с. 4.

[2] См.: О'Рейли Т. Что такое Веб 2.0. / Компьютерра online. 18 октября 2005 года. http://www.computerra.ru/think/234100/

[3] Лессиг Л. Что приходит на смену копирайту? / «Сноб», 12.02.2009. http://snob.ru/selected/entry/1804

критика понимается в узком смысле, когда в этом качестве мы рассматриваем коммуникации на специализированных сайтах, пользователи которых публикуют, читают и комментируют художественные произведения.

Система русскоязычных коммуникативных онлайн-площадок, на которых происходит обсуждение фильмов, достаточно велика и содержит разнообразные ресурсы. К ним относятся:

— системы микроблогов (Twitter.com) — короткие сообщения (одно-два предложения, иногда картинки), в которых может содержаться информация

о ситуации просмотра фильма, беглый отклик, рекомендация смотреть или не смотреть картину и т.д.,

— системы блогов (LiveJournal.com, LiveInternet.ru, Blogs.mail.ru и др.),

— тексты различного объема, иногда включающие аудио- и видеоинформацию,

— блоги, которые носят тематический характер и посвящены исключительно фильмам; однако чаще встречаются ситуации, когда любительская кинорецензия является лишь одним из нескольких типов текстов, на которых построен блог,

— социальные сети (Odnoklassniki.ru, VKontakte.ru, Facebook.com и др.) — коммуникативные системы, построенные на установлении взаимосвязей между пользователями; обыденные рецензии в социальных сетях также частный случай записи (поста),

— торговые площадки (Ozon.ru, Bolero.ru и др.) — сайты онлайн-магазинов, которые содержат описание продаваемого товара (в нашем случае фильмов); на таких ресурсах могут содержаться и пользовательские отзывы.

Если сосредоточиться исключительно на специализированных ресурсах, предназначенных именно для критического обсуждения фильмов пользователями-непрофессионалами в сфере кино, можно выделить три ведущих русскоязычных сайта такого рода: afisha.ru, kinopoisk.ru, lookatme.ru. Коммуникации обыденных критиков организованы на них по-разному. На afisha.ru и lookatme.ru обсуждается широкий круг тем, среди которых кино лишь один из возможных объектов для критики. Что касается kinopoisk.ru, то это специа-

лизированный «киношный» сайт. Если lookatme.ru предлагает рубрикацию постов («Кино» — одна из множества рубрик), то два других ресурса содержат базы данных рецензируемых объектов, к которым привязаны тексты обыденных критиков. На lookatme.ru отсутствует система рейтингования киноматериалов (однако есть рейтинги постов), представленная на afisha.ru и kinopoisk.ru. Последний сайт не позволяет оставлять комментарии на рецензии, тогда как два других сервиса предоставляют такую возможность.

Потенциал для формирования сообщества обыденных критиков на этих сайтах различен. Выше всего он у сайта afisha.ru, содержащего самую крупную базу подобных публикаций по сравнению даже с kinopoisk.ru — ресурсом, существенно более посещаемым. Слабый потенциал формирования сообщества обыденных критиков у lookatme.ru.

Вспомним старый анекдот, заканчивающийся фразой: «чукча не читатель — чукча писатель». Так вот, на мой взгляд, «наивным писателем» становится именно «не читатель», что определяется не столько количеством потребляемой информации (как для героя упомянутого анекдота), сколько качеством потребления. Иначе говоря, «наивную» литературную продукцию (речь не только о художественных текстах) создают только «дискурсивные дилетанты»[4]. Переносить данное утверждение на всех без исключения обыденных критиков было бы несправедливо. Их общекультурный уровень и литературные способности различны.

Авторы далеко не всегда способны определиться с тем, на какой позиции они стоят: потребителя продукта индустрии развлечений или критика художественного произведения. При этом личный потребительский опыт обыденного критика может приводиться в качестве объективного аргумента, подтверждающего художественные достоинства фильма, и, наоборот, элементы искусствоведческого анализа — служить доказательством коммерческого качества медийного продукта.

Индивидуальная оценка, в свою очередь, раскладывается на *дискурс непосредственного потребления*, когда автор говорит прежде всего о процессе своего восприятия (не обязательно на основании личного опыта), и на *производственный* контекст, связанный с обсуждением кинопродукта в маркетинговых категориях.

«Когда весь фильм от начала и до конца хочется улыбаться: от шуток, умиления, красивых съемок, приятных героев, узнаваемых ситуаций и вообще много из-за чего, — это признак хорошего фильма. Вот с «Елками» у меня было именно так: и в прошлом году, и в этом»[5], — пишет пользователь «lamoir» на сайте kinopoisk.ru. Другой пользователь описывает свой зрительский опыт: «В общем, после повседневных дел я включила «О чем еще говорят мужчины» в предвкушении приятного вечера, приготовившись вновь посмеяться над забавными нелепостями человеческих отношений. А оказалось, что режиссер подложил своему доверчивому зрителю свинью, причем чрезмерно приправленную помидорами»[6]. Несмотря на эту оценку, далее автор все же анализирует драматургию и актерскую игру. Обыденный критик предлагает читателю разделить его ожидания от фильма, после чего стремится доказать, что фильм этих ожиданий не оправдывает.

«Производственный» подход в большей степени проявлен в рецензиях, посвященных голливудским фильмам. Это вполне объяснимо: такие кар-

---

[4] См.: Л у р ь е М. О феномене наивного сочинительства. http://www.ruthenia.ru/folklore/luriem4.htm.

[5] Пользователь «lamoir». Рецензия на фильм «Елки-2». http://www.kinopoisk.ru/level/79/user/1720602/comment/1407493/ — Здесь и далее тексты пользователей цитируются без правки. — *Прим. ред.*

[6] Пользователь «прояснилось». Рецензия на фильм «О чем еще говорят мужчины». http://www.kinopoisk.ru/level/79/user/1274928/comment/1444776/

тины более технологичны и имеют значительные маркетинговые бюджеты. Некоторые авторы подчеркивают свою роль знатоков того, «как это сделано», используя профессионализмы и «околопрофессионализмы» одновременно с принижающей лексикой и подтверждая таким образом свою возможность свободно ориентироваться в проблематике. Периодически в рамках этого жанра затрагивается финансовая тема: обыденные критики оценивают, насколько фильм, по их мнению, оправдывает вложенные в него средства.

«Чисто с визуальной стороны в фильме есть на что посмотреть, хорошо поставленные драки/погони и куда уж без визитной карточки франшизы «прыжков в бездну». Но все эти плюсы в плане картинки ни в кой мере не могут перевесить минусы наигранности и детскости происходящего на экране»[7], — пишет один из таких рецензентов о фильме «Миссия: невыполнима. Протокол «Фантом». Другой, рассуждая о фильме «Шерлок Холмс: Игра теней», отмечает: «Бюджет картины составил 125 млн. долларов, что на 35 млн. долларов больше, чем первая часть. И дело тут не только в распухшем гонораре Роберта Дауни-мл. и Джуда Лоу, но и в обилии спецэффектов в картине, да рекламная кампания была более широкой, хотя обычно маркетинговые расходы не включают в бюджет фильма»[8].

В рецензии на второго «Холмса», принадлежащей пользователю «Рабиндранат Тагор», хорошо видно, как несколько подходов пересекаются в одном тексте: «К такого рода вещам невозможно относиться критически — это кино для абсолютного расслабона, для того, чтобы смотреть и радоваться. «Игра теней» местами напоминает безбашенное малоадекватное кино «Зеленый шершень» — как было бы скучно жить без таких фильмов! Гай Ричи, конечно же, не Гондри — но от этого только интереснее. Ричи — жуткий эстет, его фильмы если не радуют содержанием, то обязательно впечатляют формой. Потрясающей операторской работой, насыщенным цветом, потрясающими ракурсами. Захватывающая погоня по заснеженному лесу почему-то вызывает ассоциации с прологами к фильмам Триера — та же стерильная красота, лишенная мотиваций и смысла. Радость в чистом виде — а музыка Ханс Циммера сие удовольствие удесятеряет»[9].

Рассматривая систему «я и текст», следует еще раз отметить, что в материалах обыденных критиков, в отличие от профессиональных критических рецензий, присутствует *фигура автора, с которой должен самоидентифицироваться читатель.* Это привносит в тексты обыденных критиков личный эмоциональный опыт рецензента, связанный с просмотром фильма. Появляется и неприемлемая *рекомендация к просмотру* — категория, практически отсутствующая у профессиональных критиков. В некоторых случаях такая рекомендация может быть высказана в достаточно жесткой, едва ли не ультимативной форме. («Фильм строго рекомендован к просмотру, для всех возрастов!!!»; «Мой вердикт — идти обязательно».)

Самоописание авторов — прием, также недопустимый для профессиональных рецензентов. Это может быть рассказ о том, какое на авторе рецензии было платье, с каким настроением он пришел в кино, какова была погода за окном в момент просмотра. Перечисление привычек, пристрастий рецензента, а также особенностей его характера — прерогатива исключительно обыденной рецензии.

«У меня довольно низкий порог внимания: через 15—20 мин мне становится скучно и в кинозале я накрываюсь шубой, чтобы ответить на смс. Здесь

---

[7] Пользователь «VAZATTI». Рецензия на фильм «Миссия: невыполнима. Протокол «Фантом». http://www.kinopoisk.ru/level/79/user/583222/comment/1399986/

[8] Пользователь «Кирилл Киреев». Рецензия на фильм «Шерлок Холмс: Игра теней». http://www.afisha.ru/movie/201596/review/405222/

[9] Пользователь «Рабиндранат Тагор». Рецензия на фильм «Шерлок Холмс: Игра теней». http://www.afisha.ru/movie/201596/review/402199/

я даже не вспоминала про телефон. Сценарий держит в напряжении. И несмотря на количество сюжетных линий, ни капли не перегружен.

Пишу все эти хвалебные слова, начисто забыв, что приехала на просмотр в депрессии, в которую загнала необходимость принятия важного решения. Я со списком покупок с трудом-то справляюсь, а тут из трех вариантов надо выбрать один. Спасибо тебе, дорогое кино, за то, что напомнило мне — выбирать надо сердцем. И я решила! И стало вообще ну тааак хорошо!!!»[10] — при-

знается на afisha.ru обыденный критик «Наташа Ярцева», рассуждая о фильме «Елки-2».

«Первые дни нового года мне всегда даются нелегко. И дело не в том, что я позволила себе лишнего в смысле количества съеденного или выпитого 31 декабря. Нет! Все было в пределах разумного и приятного. Я о другом. [...] Срочно нужна подзараядка! Я решила пустить в ход старый проверенный способ — сходить в кино. [...] Одним словом, упавшие духом, колеблющиеся и алчущие острых, но позитивных эмоций — попробуйте Игру теней. Очень освежает!»[11] — это уже из отзыва на фильм «Шерлок Холмс: Игра теней».

В некоторых случаях самоописания занимают большую часть рецензии, из вспомогательного элемента нарратива превращаясь едва ли не в основной.

---

[10] Пользователь «Наташа Ярцева». Рецензия на фильм «Елки-2». http://www.afisha.ru/movie/204158/review/401044/

[11] Пользователь «Vica Gulyaeva». Рецензия на фильм «Шерлок Холмс: Игра теней». http://www.afisha.ru/personalpage/1253376/review/414132/

По всей видимости, в этих случаях переключение автора на личный опыт, характерное для разговорных обсуждений, связано с личной ценностью последнего, «приятностью воспоминаний». Приводимые детали могут носить подробный и при этом персональный, интимный характер, не представляя никакого интереса для читателя.

«Мистический вечер. В Афише увидели последний сеанс на Небоскреб на 22 с чем-то в Киномакс XL. Приехали, киносеанса такого нет, но есть Елки 2 на 21.45)) Обрадовались, взяли билеты (карта скидочная почему-то не работала, как всегда на скидку на билет, но теперь почему-то заработала в баре :). Мистика. Зашли, в зале L переставили кресла, и наши любимые места 1 и 2 в 7-м ряду оказались 13 и 14)). Но народу почти не было, мы сели на 7-й ряд в середине»[12].

Профессиональный критик, оказавшись в зале на просмотре фильма, отбрасывает собственные эмоции, подходит к просмотру фильма методически, используя определенный набор приемов, инструментов анализа. В то же время обыденные критики полностью погружены в собственный эмоциональный опыт; возможно, именно такой — личностной, отсылающей к прямым переживаниям — информации и не хватает читателю, обращающемуся к непрофессиональным рецензиям. Максимум, что может себе позволить профессионал, — это признания вроде «непонятно». Однако и такая попытка «сближения» профессионального и обыденного дискурсов не находит обычно отклика у зрителя, предпочитающего получать от критика более внятные и однозначные формулировки.

Опыт сайта afisha.ru, на котором, как уже отмечалось, соседствуют обыденные и профессиональные рецензии, позволяет констатировать существование различий в требованиях и ожиданиях пользователей от этих двух типов текстов.

Так, профессиональный кинокритик Юрий Сапрыкин, завершивший свою рецензию на фильм Джима Джармуша «Предел контроля» словами «Ну то есть — круто, но путано и непонятно»[13], — подвергся достаточно жесткой критике со стороны пользователей afisha.ru. Вот лишь несколько примеров отзывов такого рода, оставленных на его рецензию.

«...Как приятно увидеть среди этих ваших хипстерских рецензий честное заявление про непонятно», «Стоит посмотреть, какие фильмы оценил на 5 автор этой рецензии, на какие он ходил, чтобы делать выводы! Это смешно! Он «Терминатор» высоко оценивает. Естественно, Джармуш — непонятный!», «...Я кино не смотрел, но все же: «путано и непонятно», мне кажется, это не аргумент, Бога лучше оставить в покое, а в отрывке «японская группа Boris», лишнее слово «японская».

В то же время обыденного критика «koStrik», чей отзыв на фильм «Девушка с татуировкой дракона» отмечен в качестве лучшей зрительской рецензии на сайте afisha.ru[14], читатели упрекают в перегруженности, излишней сложности, отсутствии «понятных» и легко читаемых эмоций: «...Почти невозможно понять обороты, использованные в рецензии!! Кажется, она признана лучшей??», «...Неуместное использование даже вполне литературных и научных терминов...», «Это не отзыв, это набор слов, больше похожий на бред...», «...Рецензия неплоха. только совершенно невозможно понять, понравилось вам или нет=)».

С другой стороны, профессиональному рецензенту «Афиши» Анне Сотниковой, написавшей отзыв на фильм «Шерлок Холмс: Игра теней»[15], ставят

---

[12] Пользователь «Юлия». Рецензия на фильм «Елки-2».
http://www.afisha.ru/movie/204158/review/402253/

[13] Сапрыкин Ю. Многозначительная муть по мотивам «Пса-призрака».
http://www.afisha.ru/movie/195913/review/296498/

[14] Пользователь «koStrik». Рецензия на фильм «Девушка с татуировкой дракона».
http://www.afisha.ru/movie/205505/review/404058/

[15] Сотникова А. Шерлок Холмс против Мориарти.
http://www.afisha.ru/movie/201596/review/402990

на вид предвзятость и отсутствие профессиональной этики. Приведем полностью один из комментариев.

«Уважаемая Анна Сотникова. Как можно «Специально для «Афиши» писать столь непрофессиональную рецензию? Вам не стыдно?

Где анализ игры актеров? Операторской работы?

Зачем столько спойлеров? Зачем столько вещей, не относящихся к фильму? К вашим рецензиям предъявляется требование «не менее 3000 знаков»?

Как можно писать такую предвзятую рецензию? Я конечно понимаю, у нас свободная страна — по крайней мере ненавидеть Гая Ричи можно любому. Но если вы пишите рецензии для Афиши, у вас должны быть хотя бы капля объективности и хотя бы капля профессиональной этики, которые должны не позволять вам проецировать неприязнь к режиссеру (или его стилю) на его произведения и быть хотя бы немного объективным. Но, судя по предвзятости вашей рецензии, у вас напрочь отсутствует и объективность и профессиональная этика. Мне очень жаль, что таким людям доверяют писать рецензии для Афиши».

Таким образом, зритель полагает, что профессиональный критик должен анализировать сценарий, режиссерскую и операторскую работу, писать «непредвзято» (то есть исключив эмоциональную составляющую), а также говорить «по существу», не позволяя себе «лишние» отсылки.

Интердискурсивность не приветствуется читателем кинорецензий — как профессиональных, так и обыденных, хотя предъявляемые к ним критерии более мягкие. От обыденного критика ждут, что он будет «одним из своих», станет оперировать привычными и понятными словами, тогда как профессионал должен соответствовать многим критериям специалиста: выдавать интеллектуальный продукт, выстраивая определенную аргументацию, быть беспристрастным и объективным. Работа обыденного критика ценится именно потому, что воспринимается в качестве непрофессионального мнения, изложенного в форме равноправного текста.

Еще один аспект — конструирование образа читателя: каким авторы его видят и как к нему обращаются. Для профессиональной критики характерны обезличенные тексты, что соответствует принципам научного стиля. Обыденные критики практикуют доверительное «ты». Зритель, к которому они обращаются, — свой человек, «из одного ряда с тобой». Многие рецензии начинаются со слов «слушайте», «знаете», что характерно прежде всего для разговорной речи.

«Ну а сам фильм — сходите, посмотрите! Но ничего особенного не ждите. Любителям экшена придется по душе — мне вот понравилось, на 4ку! В любом случае дань и этому фильму-сериалу, и нестареющему Тому отдать стоит, тем более в прокате сейчас с хорошими картинами не густо!»[16]

В обыденной критике часто происходит конструирование образа предполагаемого зрителя, что опять-таки является частью «околомаркетинговой» установки. «Кто-то скажет, что это уровень быдла и будет категорически не прав. Здесь важно то, что эти ребята делают массовый продукт, который понятен, доступен абсолютно всем. Сегодня нет таких людей, которым бы не нравилось творчество Квартета И»[17], — пишет пользователь «Виктор Степин» в рецензии на фильм «О чем еще говорят мужчины». Или другой пример. «Сначала я планировала написать так: «Елки-2» — наивное, супер-понятное кино для АБСОЛЮТНО СЧАСТЛИВЫХ ЛЮДЕЙ. Взаимно влюбленных, при деньгах, свободных и удовлетворенных. По теории вероятностей, такие должны быть в России. Для них сейчас важны не митинги-шмитинги, ОМОН, пар-

[16] Пользователь «tweety». Рецензия на фильм «Миссия: невыполнима: Протокол «Фантом». http://www.afisha.ru/movie/200496/review/401488/

[17] Пользователь «Виктор Степин». Рецензия на фильм «О чем еще говорят мужчины». http://www.afisha.ru/movie/205966/review/408905/

тии жуликов и воров, чистка социальных сетей и прочая ерунда, а то, что скоро Новый год, прекрасная пора, когда сбываются все мечты, люди объединяются, депутаты добреют, блудные папы возвращаются и ангелы парят над землей вместе с серебристыми оленями, вдыхая аппетитные мандариновые пары... Полезно будет посмотреть фильм тем, кто либо еще только пытается прорваться в отечественную киноиндустрию в качестве профессиональной рабочей единицы, либо уже туда попал. [...] Если же, вы, например, эстет с не-

вытравленными «Первым каналом» мозгами, то можно будет найти места, которые будут смешны только вам»[18], — пишет некто «Кроль Зубастый» на afisha.ru.

Можно предположить: то, что делают обыденные кинокритики, — это не только обращение к внешней аудитории, но и определенная внутренняя работа. Не только коммуникация с другими зрителями, но и социальный поиск, конструирование идентичности, самоидентификация в качестве «лидера мнения».

Мы видим, что авторы оперируют множеством привычных и в какой-то мере отрефлексированных понятий, это ближний круг, знакомая сфера проблем и способов интерпретации, потребительский уровень. Тут уместно вспомнить очерченные И.Климовым понятия «профанной» и «экспертной» областей знания. «Профанная» относится к событиям и детальности,

[18] Пользователь «Кроль Зубастый». Рецензия на фильм «Елки-2». http://www.afisha.ru/movie/204158/review/401374/

с которыми человек непосредственно не соприкасается, а «экспертная» касается непосредственного личного опыта в той или иной области. Воспринимаются они по-разному. «Вероятность того, что «профанная» область подвергнется критике, значительно ниже. При этом «профанные» и «экспертные» области очень сильно варьируются для разных социальных групп и сообществ»[19].

Неудивительно, что в поиске авторитетного мнения обыденные кинокритики ссылаются преимущественно на мнение таких же, как они, кинозрителей. «...Если бы я судила о шведской нации только по этому фильму, была бы удивлена, почему они считаются одной из самых красивых наций в мире)) и кстати — это не только мое мнение, что с этим актером они дико лажанулись — точно также как и с Эрикой и пр. http://www.afisha.ru/movie/198858/reviews/afisha/ (и не только Зельвенский — почитайте другие рецензии, если не верите — но конечно на вкус и цвет, как говорится...)», — пишет пользователь «brunhilda», комментируя рецензию Р.Волобуева на фильм «Девушка с татуировкой дракона»[20]. Ирония здесь заключается в том, что в качестве авторитетных источников пользователь приводит мнения именно обыденных критиков, а не профессионалов (в частности, того же Р.Волобуева). Или другой пример: «Знаете, я ничуть не сомневаюсь, что именно трио Бекмамбетов-Ургант-Светлаков сотворили чудо, о котором пишут блогеры с большим восторгом, которое обсуждают в кафе»[21].

Язык обыденной критики носит эклектичный характер, когда нарочитые просторечия смешиваются с канцеляризмами, «выражениями, маркированными как интеллектуальные» (В.Зверева). Н.Козлова и И.Сандомирская выделяют три типа обыденного письма: «человеческие документы», написанные на нелитературном языке, клишированное письмо и тот случай, когда «обе разновидности письма как бы смешаны: в поток «неграмотной речи» вкраплены клише речи «казенной» (заимствованной из газет, радио и телепередач и т.д.)»[22]. Третий тип письма для обыденной критики весьма характерен.

Вот ряд высказываний, почерпнутых из рецензий обыденных критиков на фильм «Высоцкий. Спасибо, что живой». Они опубликованы на сайтах kinopoisk.ru и afisha.ru и наглядно иллюстрируют языковую эклектичность: «вышибающий «мурашку» катарсис», «довольно реалистичный персонаж известного поэта», «он берет за душу и уже не отпускает», «Высоцкий. Спасибо, что живой» — это блестящее оживление потрясающей личности», «Владимир Семенович предстает как хриплый, но человечный музыкант...», «Ясно одно — Высоцкий — Гениальное явление природы, к которому так и хочется прикоснутся», «Эту удивительную киноленту нужно оставить на память потомкам!», «В голове было множество мыслей, но сказать что-то конкретное не получалось...», «Отворачиваться от творения Буслова зрителям не придется. Оно возьмет их внимание в плотное кольцо чувств и впечатлений. К примеру, когда закончился сеанс, я был ошеломлен, и поэтому весьма долго молчал».

В данном контексте представляется уместным вспомнить о позднем периоде творчества Зощенко, и в частности о его «Голубой книге», где писатель сознательно помещает себя в читательский тип сознания, делая весьма убедительную попытку говорить со своим героем на его родном языке. Зощенко исследует языковые практики людей, стремящихся выглядеть в глазах окружающих «интеллектуальными». В предисловии к «Голубой книге» он

---

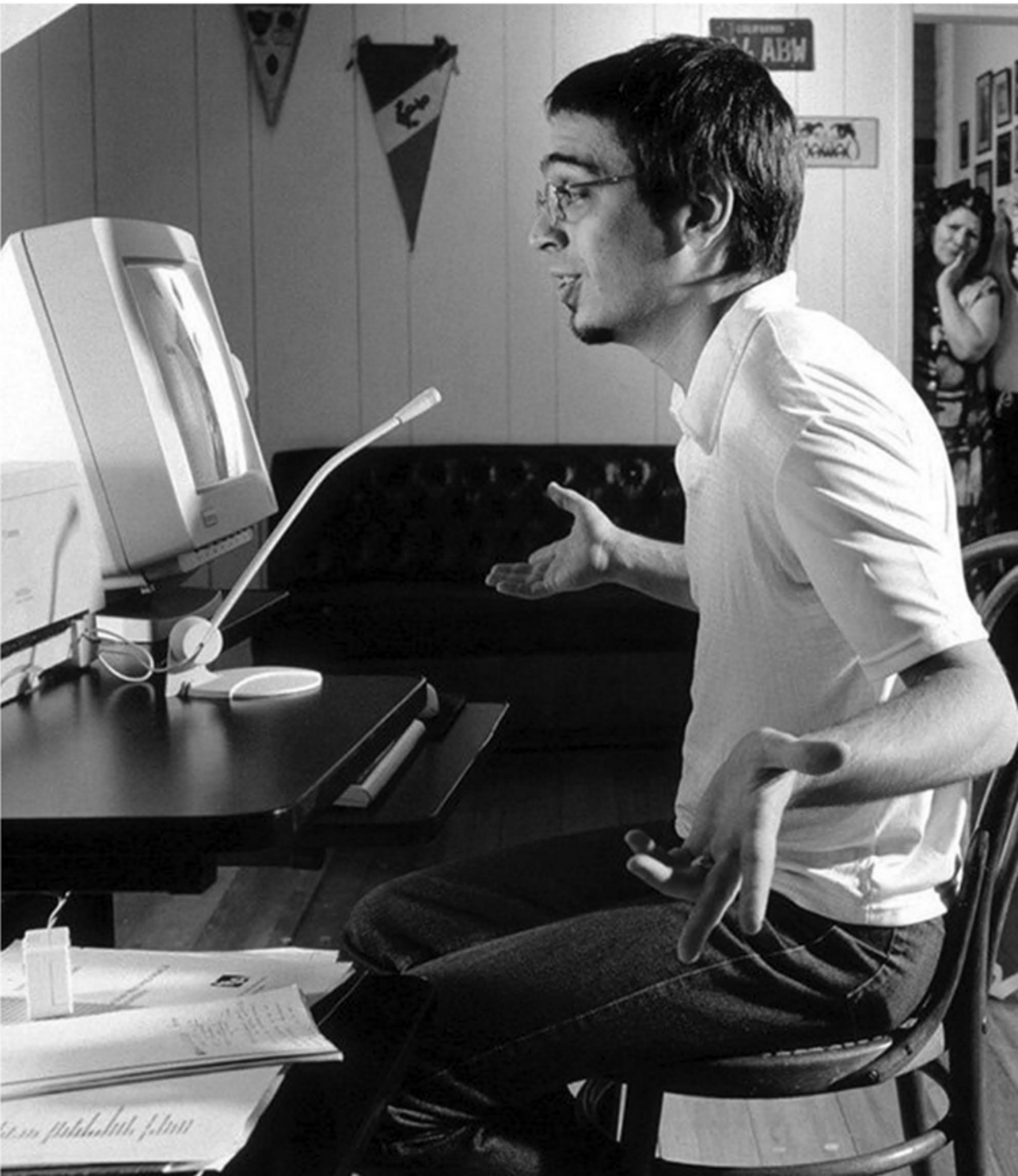
[19] См.: Российское телевидение: между спросом и предложением. В 2-х т. Т. 1. М., 2007.
[20] Волобуев Р. Финчер + Ларссон. http://www.afisha.ru/movie/205505/review/402983/
[21] Пользователь «Евгений Михайловский». Рецензия на фильм «Елки-2». http://www.afisha.ru/movie/204158/review/410493/
[22] Козлова Н., Сандомирская И. Наивное письмо и производители нормы. http://sociologos.net/book/export/html/47

описывает структуру своего произведения следующим образом: «И тогда мы с необычайной легкостью, буквально как мячи в сетку, распихали наши новеллы по своим надлежащим местам.

И тогда получилась удивительно стройная система. Книга заиграла всеми огнями радуги. И осветила все, что ей надо было осветить.

Итак, в книге будет пять отделов.

В каждом отделе будет особая речь о том предмете, который явится нашей темой.



Так, например, в отделе «Любовь» мы расскажем вам, что знаем и думаем об этом возвышенном чувстве, затем припомним самые удивительные, любопытные приключения из прежней истории и уж затем, посмеявшись вместе с читателем над этими старыми, поблекшими приключениями, расскажем, что иной раз случается и бывает на этом фронте в наши переходные дни.

И то же самое мы сделаем в каждом отделе.

И тогда получится картина полная и достойная современного читателя, который перевалил через вершины прошлого и уже двумя ногами становится в новой жизни.

Конечно, ученые мужи, подобострастно читающие историю через пенсне, могут ужасно рассердиться, найти наше деление произвольным, крайне условным и легкомысленным.

Итак, перед нашим взором пять отделов: «Деньги», «Любовь», «Коварство», «Неудачи» и «Удивительные события».

Отметим, что последний отдел должен быть самый замечательный.

В этом отделе будут отмечены наилучшие, наиблагороднейшие поступки, поступки высокого мужества, великодушия, благородства, героической борьбы и стремления к лучшему.

Этот отдел, по нашей мысли, должен зазвучать как Героическая симфония Бетховена»[23].

Занимавшаяся творчеством Зощенко М.Чудакова отмечает невозможность для автора выразиться по-другому, не подвергаясь опасности «скомпроментировать» себя в глазах собственного читателя. Этот язык «свидетельствует о распаде культурного, авторитетного слова, о невозможности для пишущего выразиться уверенно, ясно, серьезно — и не попасть при этом в компрометирующий стилистический ряд. Но на основе этой неуверенности и постоянного самоопровержения рождается какое-то новое, еще неизвестное художественное слово»[24]. В качестве выразительного авторского приема Зощенко использует просторечия, канцеляризмы, псевдонаучный язык, «высокий штиль» — все те элементы, которые мы находим в языке обыденных кинорецензий.

Нельзя не отметить широкое использование так называемых *смайликов и пейоративной лексики*. Смайлики — специальная система знаков, призванная внести в текст дополнительную эмоциональность, которая используется в некоторых форматах генерируемого пользователями контента. Применение такой знаковой системы характерно для коммуникаций, которые поддерживают межличностные диалоговые связи. Однако они не обеспечивают передачу невербальных сигналов (мимика, жестикуляция, положение тела и т.д.). Смайлики как раз изначально выполняют компенсационную функцию, что не исключает возможности их использования в качестве стилистического приема. Как бы то ни было, обыденные критики используют смайлики «по прямому назначению». Это позволяет утверждать, что они воспринимают свой текст в качестве особой письменной разновидности прямого высказывания.

Например: «Сууууууупппееееерр!!!:) Клевый фильм в конце все встали и хлопали!!!!!!:) А так супер фильм!!:)!!!!!:)»[25]. Процитированный текст — полная обыденная рецензия. Такие твиттероподобные короткие эмоциональные высказывания считаются уместными в рамках коммуникаций обыденной критики.

Использование смайликов в текстах профессиональной критики, написанных для интернет-изданий, представить себе крайне сложно. Дело здесь не только в том, что специалисты избегают в своих рецензиях прямой эмоциональности. Традиция художественной критики в основе своей является лите-

---

[23] Зощенко М. Голубая книга. http://lib.rus.ec/b/146676/read#t43

[24] Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 87—88.

[25] Пользователь «Захар Стрелов». Рецензия на фильм «Елки-2». http://www.afisha.ru/movie/204158/review/406555/

ратурной, четко отделяющей себя от текстов и жанров другого рода. Литературоцентричность для российской критики весьма сильна даже в условиях той конвергенции, которая характерна для современной культурной ситуации.

Обилие пейоративной лексики отчасти связано с запретом на ненормативную лексику — зафиксированным правилом для обыденных критиков, за соблюдением которого следят модераторы. Авторы рецензий искусно обходят запрет, используя слова и словосочетания, выражающие негативную оценку, неодобрение, порицание, иронию или презрение. «Один из худших фильмов увиденных в моей жизни. Первая часть-то дерьмо полное, на девочек расчитанная, вторая просто полный кошмар. Я понимаю, бюджет был, сценария нет. Тупость, тупость и еще раз тупость, расчитанная, я уже не знаю на кого. Собрались посмотреть это «кино», выкиньте эту мысль из головы. Зря потраченное время. Пытался найти в фильме хоть что-то... Тщетно»[26].

Б.Дубин полагает, что «существует непосредственная связь между реактивностью, атомизированностью и тем настороженным, оборонительным сознанием, которое позволяет разным группам оберегать свое альтернативное социальное пространство. Эту связь необходимо иметь в виду при изучении социальной активности в Интернете и его мобилизационных возможностей»[27]. То, что Ф.Фоссато пишет применительно к гражданской активности в Рунете, можно с полным правом отнести и к обсуждению фильмов в социальных сетях. Агрессивная оценка представителей «противоположного мнения», стремление оскорбить и даже унизить «невидимого собеседника» — все это в полной мере характеризует сферу обсуждения фильмов. При этом поколение, которое Н.Соколова относит к «поколению С» (Generation C), группа людей, родившихся между 1982 и 1996 годами, Digital Natives (буквально «цифровое коренное население»)», отличается, пожалуй, особой бескомпромиссностью в этом вопросе. Многие молодые обыденные рецензенты на таком ресурсе, как kinopoisk.ru, где нет возможности оставлять комментарии и таким образом напрямую коммуницировать с другими участниками сообщества, обходят это препятствие, предваряя свой текст нападками на представителей противоположной точки зрения. «Посмотрев фильм в кино и на следующий день прочитав рецензии (специально отрицательные), я разочаровалась... В людях... [...] Мне жаль тех людей, которые совершенно не поняли... [...] Я не пойму тех людей, которые кричат о том...»[28].

В дополнение к уже отмеченному правилу запрета на использование ненормативной лексики можно отметить еще одно. Оно связано с так называемыми спойлерами — текстами, в которых раскрываются сюжетные подробности фильма, знание которых снижает интерес и удовольствие от первого просмотра. Спойлеры обычно не модерируются, однако специальным образом помечаются (в том числе в комментариях). Такая публикация не является запрещенной, однако осуждается сообществом обыденных критиков.

Таким образом, рецензии обыденной критики представляют собой достаточно эклектичный вид текстов, возникших на границах различных дискурсов, профессиональных и непрофессиональных, личных и публичных, разговорных и печатных. Однако, несмотря на всю эклектичность такого продукта, он может рассматриваться в качестве отдельного, самостоятельного жанра. При этом правила коммуникации, в рамках которых происходит его создание, очерчены достаточно четко и однозначно.

---

[26] Пользователь «amodeo». Рецензия на фильм «О чем еще говорят мужчины». http://www.afisha.ru/movie/205966/review/414487/

[27] Цит. по: Фоссато Ф. Рунет как инструмент адаптации. — Pro et Contra, 2009, март-апрель. с. 91—99.

[28] Пользователь «Ann_Sonnenschein». Рецензия на фильм «Высоцкий. Спасибо, что живой». http://www.kinopoisk.ru/level/79/user/249888/comment/1385446/

«Без свидетелей»,
режиссеры
Илья Малкин,
Борис Хлебников

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Рояль был весь раскрыт

Недавно на Фейсбуке мелькнула чья-то острота, что наше правительство представляет себе народонаселение лишь как людей богатых, здоровых, обученных за границей, ездящих на дорогих иномарках и живущих в загородных виллах. Если вглядеться в телепрограмму, можно добавить, что это ночное правительство. Днем оно спит, а ночью — точь-в-точь как товарищ Сталин.

«Без свидетелей» сразу назвали сериалом нового типа, но не только потому что он шел после полуночи, причем второй сезон на будущий год обещают показывать еще позже. «Новый тип» придумал израильтянин Хагай Леви, сочинивший оригинал Be Tipul, адаптированный уже в двенадцати странах. Американская адаптация In Treatment считается самой популярной. Теперь дошла очередь и до нас, но попала история, сами понимаете, куда.

Международная новизна там в структуре, когда пять дней в неделю развиваются пять разных сюжетных линий с пациентами одного и того же психолога. В понедельник — один пациент, во вторник — другой, и так долгие недели, пока каждый курс терапии не придет к логическому концу. Но новизна также в формате отношений. Обычно «производственные» сериалы либо повествуют об отношениях «производственников» («легавых», врачей, циркачей), и тогда вся их клиентура

«Без свидетелей»

Авторы сценария **Валентин Спиридонов, Максим Белозор, Светлана Зеленова, Андрей Бережанский**
Режиссеры **Илья Малкин, Борис Хлебников**
Операторы **Петр Духовской, Сергей Мокрицкий**
Художники **Юлия Чарандаева, Александр Осипов, Сергей Денисов**
Композитор **Дмитрий Катханов**
В ролях: **Ксения Кутепова, Илья Любимов, Дарья Мороз, Андрей Ильин, Дмитрий Орлов, Андрей Барило, Александра Ревенко, Андрей Казаков, Надежда Каменькович**
«АВК продакшн» при участии «ЧБК фильм»
Россия
2012

вводится лишь для проформы, иллюстрируя отношения. Либо они повествуют о самом «производстве» — тогда врач-циркач-«легавый» превращается в живую легенду, ходячую энциклопедию, пример для подражания и рыцаря без страха и упрека.

Именно последний тип принят в «дневных» сериалах. Психологи там вроде комиссаров в пыльных шлемах, их слово — закон, приказы не обсуждаются, а пациенты — нашкодившие придурки из штрафбата, которые в любом возрасте мгновенно перевоспитываются. Хагай Леви рискнул поломать привычную иерархию в направлении демократии. Сам психолог («производственник») тоже по пятницам лечится, у него такие же проблемы, что и у пациентов, просто он ходит к другому аналитику. Он больше не «комиссар». За счет свежей структуры «производство» и «производственники» оказались на равных, отношения стали значительно богаче и все персонажи напоминают не «форматных», а вполне живых людей. Авторы ставят во главу угла психологию как таковую, включая уровень душевного здоровья публики своего сериала.

Психология как таковая в «Без свидетелей» тоже не высосана из пальца — лишь одна из последних в сезоне серий придумана нашими авторами (их четверо) вне израильской схемы, а сам Хагай Леви знаком с мозгоправами начиная с десятилетнего возраста по сей день. Единственное, что решительно переменилось в нашей адаптации, — мозгоправом стала женщина (Ксения Кутепова), что, кстати, логично, потому что понятно, кто у нас «сильный пол». Но проблемы остались те же, глобальные, близкие многим. Летчик Сергей (Илья Любимов), отстраненный от полетов после страшной аварии, — проблема лечения тяжелых душевных травм. Юная спортсменка Женя (Александра Ревенко), пытавшаяся покончить с собой, — проблема взросления и родительского развода. Олег и Лена (Андрей Барило и Дарья Мороз) — проблема абортов на современном этапе. Сама психологиня Татьяна, ее учитель Игорь (Андрей Ильин), ее муж Павел (Андрей Казаков) и очередной пациент Александр (Дмитрий Орлов) — болезнь любви во всевозможных проявлениях.

Но мы не будем лезть в «инсайды», «переносы», «техники», «практики», «эмпатии», прочие заклинания публики, верующей в психологию, как в бога. Не наше это дело. Отметим лишь, что сеансы терапии на экране не вызывают отторжения, особенно если ты не профессионал. Хотя, конечно, порой закрадываются сомнения даже у полного профана. Татьяна взяла в пациенты парня, который был предыдущим любовником ее собственной дочери, — вообще-то так не делается. Саму Татьяну взял на анализ ее бывший учитель, который сто лет уже в нее влюблен, и она знает об этом, и он знает, что она знает, — это ли не грубейшее нарушение профессиональной этики? Тем не менее сомнительные допущения лишь подтверждают, что психологи — не боги, в жизни и не такое бывает, к тому же идут в эту профессию зачастую именно те, кто личным душевным здоровьем похвастаться не может. Это, так сказать, установленный не сегодня медицинский и статистический факт.

Глядя 45 серий, мы все равно смотрим «художество» — скучно или нескучно, фальшиво или нефальшиво, предсказуемо или непредсказуемо. По этой части, как и по психологии, «Без свидетелей» тоже не мог быть ровным — регулярные визиты к мозгоправам совсем не в советской традиции и в последнее время лишь начали набирать популярность. Проще всего в этом плане оказалось молодежи — Александра Ревенко, которой единственной разрешили ради «образа школьницы» разговаривать по-человечески, со всеми этими «блин», «фигово», «уроды», весьма комфортно чувствует себя в своей роли. Виден эгоистичный ребенок, отказывающийся понять, что не является центром мироздания, и от одной мысли, что другие люди существуют не только в его воображении, готовый покончить с собой. Сегодняшние дети у психолога — ситуация естественная и плодотворная, с ней все справились хорошо. Но вот взрослая семейная пара (Олег и Лена), годами мечтавшая о втором ребенке и вдруг начавшая распадаться, когда беременность случилась, наводит на

мысль не о психологии, а о буйном помешательстве. Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что их анализ просто высасывается из пальца, все свалено в одну кучу: феминизм, адюльтер, аборты, сила и слабость, успех и неуспех, и сами актеры порой не понимают, что им сейчас играть.

Чтобы к концу интерес не падал, как это обычно бывает, авторы согласились на редкий драматургический риск — смерть одного из клиентов. Летчик Сергей так и не пережил своих проблем, и психолог ему не помог, и снова он сел в самолет и, похоже, сознательно самоубился. После этого вдруг к Татьяне приходит его отец — а проблемы погибшего летчика явно крылись в Эдиповом комплексе, но дело не в них, а в обновлении сюжета. Кстати, во всех пяти линиях, какими бы ни были сюжетные перипетии, какие бы детали ни всплывали, в сухом остатке — отношения с родителями, родительская модель воспитания человека. Человек может быть школьником или летчиком, сам может быть родителем или даже психологом, как Татьяна, — его душевный дискомфорт всегда связан с навязанной в детстве моделью. Не нам судить, так оно или нет, вероятно, сам Хагай Леви подсознательно через свой сериал освобождается от родительской опеки, но мысль эта тоже отторжения не вызывает. Тем более что Татьяна в неразберихе ссор и связей с мужем, дочками, учителем и молодым пациентом как-то даже мистически выбирает именно пациента — ее мама-врач в свое время при ней, маленькой дочке, бросила папу из-за такого же случая.

«Без свидетелей»

Не исключено, что тихий ужас Татьяны, когда нелюбимый муж завел себе любовницу, при мысли «И что, ты можешь бросить *семью?*», проистекает тоже из «адаптированности» сериала, из мифологии «еврейских мам» и «еврейских пап», «еврейских жен и мужей», описанных в анекдотах. Но так или иначе Ксении Кутеповой пришлось труднее всех. На нее переписана мужская роль, а схема осталась та же: человек — фанат своего дела, весь — в пациентах, а не в семье, супружеский секс забросил (причем вовсе не по причине головной боли), с детьми элементарно не умеет себя вести. Мотивации мужчин в этом положении ясны, банальны и вечны, но у нас-то женщины — сильный пол, именно потому что все успевают. А кто там, простите, дочек растил, если настолько беспомощен с ними в общении? Кто обеды готовит, белье стирает, если муж тоже работает? Как это Татьяна «вне семьи», если она

практически из дому не выходит? Или у них особняк с правым и левым флигелем?

Чтобы не отвечать на откровенные психологические нелепости, Кутепова с начала до конца выдерживает одну и ту же ноту. Она мало и тихо говорит заунывным тоном, никогда не улыбается и, в общем, играет эдакого прирожденного дистрофика — тоже из анекдота про собаку и хулиганов («Жууча, жуученька... — Тяааав, тяааав»). Она играет меланхолический темперамент, это снимает все вопросы по логике и не выглядит фальшиво. Фальшь встречается у актеров-эпизодников, но если и говорить о режиссуре в данном случае, где все 45 серий горстка людей собирается и разговаривает в одной и той же комнате, с актерами Илья Малкин и Борис Хлебников (хотя его участие точно не определено) поработали хорошо. Даже позволили им не разжевывать публике каждую человеческую реакцию, повторяя ее по три раза — в мимике, на словах и в воспоминаниях, как это делается в дневной линейке, а рискнули оставить какой-то минимум лакун и пауз в расчете на то, что публика не совсем даун, что-то соображает.

Тем не менее изначальный азарт от наплыва «новизны» уже к середине сменяется пристальным рассмотрением, а насколько все это нефальшиво не по одной актерской игре, а в целом, как история. К сожалению, помимо усталости от слишком тщательного пережевывания психологической пищи на первый план выползают ранее не замеченные детали.

Все персонажи называют друг друга полными именами — Павел, Александр, Сергей, Татьяна и т.д. Вероятно, в Израиле и Америке Мордехай или Сильвестр нормально звучат в разговорной речи, но у нас эта полноименность принадлежит совершенно определенному типу людей. «Я — не Ира, я — Ирина (в крайнем случае — Иринка)». Тому типу людей, который не знает, что по-русски полные имена произносятся только совместно с отчеством (Ирина Михайловна, Александр Сергеевич), иначе — Саша, Паша, Таня. «Итак, она звалась Татьяна» — это уже юмор Пушкина, но Лермонтов по-домашнему писал еще тысячу лет назад: «Люблю я парадоксы ваши и ха-ха-ха, и хи-хи-хи, Смирновой штучку, фарсу Саши да Ишки Мятлева стихи». В современной разговорной речи полноименные обращения, если не несут эмоциональной нагрузки, свидетельствуют о недостаточном уровне личной культуры, что как-то не вяжется с высокоинтеллектуальной деятельностью типа работы психолога.

Все персонажи из серии в серию постоянно ходят вокруг одной-единственной сосны под названием «чувства». «А что вы чувствуете по отношению к нему — по отношению к этой его фразе — по отношению к вон тому его взгляду? — Мои чувства к тебе изменились (не изменились), мои чувства мне не ясны, я чувствую гнев, мне нужно разобраться в своих чувствах». Присутствие разума как бы вообще не предполагается, зато постоянно наличествует предельная серьезность. Но, если чувства не предполагают самоиронии, вряд ли чем их можно проверить. И получается просто цирк дрессированных собачек, отвечающих «гав» на карточку «1» и «гав-гав» на карточку «2». Мало того, если бы люди, прожившие друг с другом десять-пятнадцать и тем более двадцать лет, имея взрослых детей и общее хозяйство, начали вдруг разговаривать таким образом («Павел, сейчас ты задел мои чувства»), им можно было бы сразу вызывать санитаров. Чем дальше движется сериал, тем больше все без исключения персонажи производят впечатление «чувственных» животных в человеческом облике, то есть тех же буйно помешанных. Заунывность Татьяны начинает обнаруживать ее полную безмозглость, а уж пациенты...

Исключение, пожалуй, только Игорь, психолог самой Татьяны, но он единственный из основных персонажей, кто не проходит анализ, почему и выглядит нормальным (хотя еще неизвестно, куда его определят в следующем сезоне).

Наконец, никто из участников всех 45 серий не озабочен, к примеру, покупкой холодильника. Слово «деньги» местами появляется, но нечасто —

лишь как обозначение карьерного роста одних и неудачливости других, а вот всего того, чем живут наши «люди из соседнего подъезда», нет вообще. Ни зависти к чьим-то «евроокнам», «полам с подогревом», «ванной из черного мрамора», каникулам на Бали или в Барселоне («да они уже пятый раз в этом году за границу»), ни вечных склок («почему соседский субурбан занял сегодня мое место на тротуаре»). Нет многочасовых сравнений цен, «плазм» и моделей, мечтаний о сумочках Биркин и поддельном Луи Вуиттоне — всего того, о чем везде и всюду говорят наши живые люди. Нет материи вообще и полной сосредоточенности на ней, будто бы вправду сегодня мы здесь живем только чувством — растерянности, влюбленности, обиды, и крайне низкий уровень разумной (гуманитарной) культуры никак на нем не отразился.

Вероятно, в Израиле и Америке оплаченный поход к психологу впрямь мог бы ограничиться только «чувствами», без темы денег. Деньги они делают подругому в других местах, жизнь структурирована, речь естественна, цензуры никакой, а вот на пресловутой кушетке люди там говорят о самом сокровенном. Но здесь, у нас, сериал «Без свидетелей» может существовать лишь в полном этнокультурном вакууме, в ночи. Ночью не видно бомжей и таджиков, роющихся в помойках, убогих домов, заплеванных улиц, вечной грязи под ногами. Ночью можно не грызться с коллегами за очередной заказ и очередной распил. Ночью даже всеобщая наша ориентация на полы с подогревом, холодильники и субурбаны имеет не патологический, а чувственный оттенок. Во всяком случае, в темноте можно сделать вид, что она его имеет. Ночью «в соседнем подъезде» спят нищие бабушки, которым предназначен любой дневной эфир, и можно сделать вид, что их вообще не существует. Можно представить, что плохой костюмчик сидит хорошо, как в Израиле и Америке, — ведь мы говорим и о сексе, и о «переносе», и об «инсайде», как они там говорят. Ночь гораздо выше уровнем, чем день, и все там богаты, здоровы, обучены за границей, ездят на дорогих иномарках и живут в загородных виллах.

К сожалению, сколько ни делай вид, не все кошки ночью серы. При всей новизне структуры наша адаптация «Без свидетелей» мучительно напоминает что-то давно знакомое. Латвийские телевизионные детективы про «английскую жизнь», обильно снимавшиеся в разгар периода застоя. Помните, были такие — «Смерть под парусом», «Фаворит», «Мираж»?.. Смотреть их поначалу тоже было интересно, они тоже снимались качественно (причем намного качественнее, чем наше нынешнее «большое кино»). Только к Англии все это, от лиц и костюмов до манер и стиля общения, имело такое же отношение, как к марсианским хроникам. Те экранизации были идеологически призваны при «зрелом социализме» показать, что мы тут вовсе не в стороне от столбовой дороги мировой цивилизации. Нынешний «имиджевый» проект Первого канала ровно из той же серии.

Нигде и никогда, ни днем, ни ночью, ни дома, ни на работе, ни на кушетке психоаналитика мы не хотим знать о себе правду. Мы лучше согласимся с тем, что Англия — это Марс, чем с тем, что мы — не такие, как англичане, американцы, евреи. Нет у нас ни той, ни этой, вообще никакой культуры (личной культуры), и даже психоанализ не отучит нас врать и опять притворяться кем-то (евреями, американцами). «Без свидетелей» в итоге убеждает: повышай качество самообмана хоть до небес (хотя этого, увы, не произошло), все равно оттуда постучатся.

НИНА ЦЫРКУН

Летняя история

В Минске после окончания XIX Международного кинофестиваля «Листопад» состоялся «круглый стол» журналистов, членов жюри и гостей. И кто-то из коллег-критиков сказал, что «Листопад» выгодно отличается от многих других киносмотров, на которые отборщики собирают довольно немощные, неинтересные, тусклые картины — лишь бы были незасвеченными, лишь бы их можно было назвать открытием.

Принцип селекции на «Листопаде» другой. Программный директор фестиваля Игорь Сукманов считает, что главное — чтобы фильмы были разными, не повторяющими друг друга, но представляли многообразие традиций, стилей, почерков, жанров, сквозь которые должны просматриваться, просвечивать общие темы, связывающие эти киноленты в единый паззл. А паззл, то есть контекст, в котором каждый фильм получает возможность ярко и полноценно проявиться, предстоит собрать зрителю, которому, скорее всего, иначе и не удастся никогда эти фильмы увидеть.

Сукманов, к примеру, заметил, что в этом паззле лучше поймется «Крутая Колка» латышского режиссера Юриса Пошкуса, если ее посмотреть рядом с картиной Павла Костомарова и Александра Расторгуева «Я тебя не люблю». Да, тут сравнение, конечно, напрашивается само собой: та и другая — грустные комедии о сегодняшней жизни в квазидокументальном жанре, выгодно отличающиеся от мрачного, нагруженного поверхностной символикой артхауса, каким обычно бывают заполнены фестивальные программы. Но по-режиссерски и уж тем более по-операторски это две полярно противоположные картины. У Костомарова и Расторгуева сырая

«Крутая Колка»
Kolka Cool
Авторы сценария **Юрис Пошкус, Александр Родионов**
Режиссер **Юрис Пошкус**
Оператор **Аадель Нодех-Фарахани**
Художник **Илва Клавиня**
Композитор **Мишель Гуревич**
В ролях: **Артусс Кайминьш, Ивета Поле, Андрис Кейш, Айгарс Айпиниш, Варис Пинькис, Лига Витиня, Мара Кимине и другие**
Fa Filma
Латвия
2011

реальность, нарочито необработанная, как будто схваченная в ее подлинности и «некрасивой» безыскусственности; у Пошкуса — продуманная, рационально, по-европейски выверенная хореография точных мизансцен, элегантно снятых камерой Аадель Нодех-Фарахани. В этом плане Пошкус сделал огромный рывок вперед по сравнению со своей дебютной полнометражной картиной «Монотонность», в 2007-м удостоенной «Серебряного Георгия» в программе «Перспективы» Московского кинофестиваля. Там он, рассказывая историю деревенской девушки, безуспешно пытающейся найти счастье в городе, всячески старался удержаться в полосе документальности, что срабатывало не всегда. А тут, видно, махнул рукой на документальную правду жизни, и реалистичность сама себя стала обнаруживать благодаря погруженности в материал (фильм снимался в этой самой Колке) и естественности актеров. А в результате «Крутая Колка», попав на «Листопад» уже с Гран-при I Санкт-Петербургского международного кинофестиваля (жюри возглавлял Эмир Кустурица), в Минске получила приз имени Юрия Марухина «За лучшую операторскую работу» с уточняющей формулировкой от жюри: «За визуальную магию воплощения реальности».

Что же касается контекста, то сравнение «Колки» с соседями по паззлу можно вывести и за пределы бывшей советской ойкумены — среди прочих трех с половиной сотен фильмов на «Листопаде» показали «Долю ангелов» Кена Лоуча. И выяснилось, что «новые европейцы» Пошкуса, обитатели прибрежной балтийской деревни, — родные братья и сестры своих двадцатипятитридцатилетних сверстников где-нибудь на западе Европы старой, да хоть бы персонажей «Доли ангелов». Только у Лоуча получилась на этот раз веселая, смешная приключенческая комедия, а черно-белая гамма «Колки» превратила ее почти что в нуар, хотя с изрядной долей иронии.

Возможно, само название деревеньки натолкнуло режиссера на этот лад, ведь «Колка» в переводе с латышского — «смерть тебе». Кто и когда назвал так столь приспособленное для житья место, остается загадкой истории. А вот если бы о тех же самых ее обитателях снимали кино, скажем, четверть века назад или раньше, то получился бы фильм о тружениках моря, о славной рыболовецкой артели, о суровых и отважных парнях и их преданных подругах-морячках. Таких примерно, какими были эстонские ребята — Эндель, Сауль и другие — в фильме Александра Зархи «Мой младший брат» (1962) по повести Василия Аксенова. В этих краях сложился почти такой же прибалтийский быт, разве что с поправкой на пограничный режим. А в остальном в Колке как жили до Советов, так примерно и продолжали — ходили в море, сажали цветы под окнами. История сломала привычный уклад — вдруг оказалось, что, по-прежнему обретаясь у моря, жители не знают, чем заняться, перспектив никаких не предвидится и им остается слоняться без дела, придумывая какие-никакие развлечения, чаще всего дурацкие. К примеру, закинуть свалившуюся с ноги девушки босоножку подальше в заросли, чтоб поискала. Девушка, не будь дура, долго искать не стала, а вскочила на велосипед парня и укатила, швырнув за плечо вторую босоножку. Но и парень не сильно расстроился: «Велосипед-то не мой!»

Раз уж получился нуар, сюжетные ситуации, которые нередко создавались импровизационно, прямо на площадке, постоянно готовят зрителя к некоему взрыву, к вспышке агрессии, даже к трагедии, но всякий раз они разрешаются на экране смешно или абсурдно, словно истекла из людей энергия, толкающая на любые дела, хоть добрые, хоть злые. Встретили чужого парня на дороге, говорят ему: «Мы тебя счас побьем», а тот поворачивается, не торопясь уходит, и никто не бежит ему вслед — рассосалось. Грозно собрались своей компанией, чтобы разбить машину, на которой приехали городские ребята (это вроде ритуала — надо же показать, кто тут хозяин), да перепутали марки, расколошматили другую, кого-то из своих, и сбежали с позором. Захотели наказать полицейского, который женился на девушке Гвидо, да чуть не утопли в болоте. В разгар вечеринки у бассейна девушка прямо в вечернем платье си-

гает вниз, в воду, и кажется — это самоубийство, она обязательно разобьется, но нет — выходит из воды как ни в чем не бывало. Вечеринку затеял брат главного героя Андзы — Гвидо просто от скуки, сказав, что будет праздновать день рождения, хоть никакого такого дня рождения и не было. Веселье получилось натужное, бессмысленное, как напиток, по звуковой ассоциации с которым получил название фильм: «сладкий и вкусный, но ненастоящий», по слову режиссера.

Гвидо, пожалуй, острее других томится скукой ничегонеделания, он еще не привык к этому расслабляющему безделью, потому что вернулся из дальнего плавания, но опять наниматься на судно почему-то не спешит. Он вернулся в Колку, потому что, видно, хотел здесь бросить якорь — в деревне оставалась любимая девушка. Девушка Гвидо не дождалась, вышла замуж за полицейского и уже на сносях. Но мелодраматическая ситуация ожидаемой роковой развязки не получила: придя повидать девушку в магазин, где бывшая любимая работает продавщицей, он просто делает вид, что пришел за шампанским. Злость и неизбытую мужскую силу Гвидо изливает перед братом, у которого тоже с его невестой Симоной как-то разладилось. «Я король! — орет Гвидо. — Я зверь!», и напугавшийся поначалу Андза тоже выкрикивает эти заклинания, глядя в глаза брату в пустом доме, где никто их не слышит.

Надо сказать, что при обсуждении формулировки приза для «Колки» председатель жюри Андрей Звягинцев бросил слово «экзистенциальный», но от него отказались, потому что звучало оно в протокольной церемонии несколько претенциозно. А по существу было бы вполне на месте. Потому что та бездельная, бессмысленная маета, которой томятся покинутые (девушками, страной, историей) герои латышской ленты, вполне сродни томлению француза Мерсо у моря в Алжире в повести Альбера Камю «Посторонний».

В сущности, и стилистическая изысканность нуара подходит антуражу приграничной прибалтийской деревни так же, как подошел бы костюм от Бриони или Тома Форда герою фильма Андзе, привыкшему к своей неизменной «тройке»: треники, майка-алкоголичка и шлепанцы, к обычному для Колки дресс-коду. Черно-белой же картина стала не умышленно, а, напротив, так сказать, постфактум. Сняли на цветную пленку и увидели, что обилие зелени (той натуральной, что на деревьях, а не той, что в карманах) — это скучно, и решили цвет убрать. «Вот такое кино у нас получилось, — сказал, представляя картину на фестивале, продюсер ленты Иварс Путниньш. — Извините, что черно-белое». (Кстати, по некоторым сведениям, пленкой снабдила Пошкуса компания Kodak, чей приз он получил еще в 2007 году на ММКФ.) Точнее было бы сказать, что (уже в силу того, что изначально снималось на цветную пленку) это не черно-белое с его контрастами, а гризайль — сероватая, бессолнечная приглушенность красок, переводящая смену дня и ночи в непрерывную пелену обыденности, которая окутывает людей, незаметно впитывая в себя их жизнь. А тем временем, слоняясь по деревне, лузгая семечки и перемежая пиво праздничным шампанским, именно в ожидании жизни, которая вот-вот должна наступить, и пребывают Андза (Артусс Кайминьш), его брат Гвидо (Андрис Кейсс), друзья Бога (Айгарс Апиниш) и Бледнолицый (Варис Пинькис) и девушка Симона (Ивета Поле). Жизнь течет расслабленно, бесконфликтно, даже цветам зла вроде бы не на чем вырасти, но после съемок режиссер узнал, что парень, послуживший прототипом Андзы, нелепо погиб в родной деревне от удара ножом. Как будто убийство, которое совершается на страницах книги Камю, все-таки пришло и в Колку, только оставшись за кадром.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Дружить домами не получилось

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
SAINT-PETERSBURG
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
INTERNATIONAL
КИНОФЕСТИВАЛЬ
FILM FESTIVAL

«В тумане», режиссер Сергей Лозница

В последнюю неделю сентября в Санкт-Петербурге прошел III Международный кинофорум в формате «четыре в одном». Иными словами, традиционные для Питера и привычные зрителям фестивали («Послание к человеку», «Виват кино России!», «Начало») плюс Санкт-Петербургский международный кинофестиваль были объединены под шапкой кинофорума и проходили параллельно в разных и удаленных один от другого локусах. Объединение было формальным, ибо фестивали не контактировали, да и при всем желании не могли вступить в контакт, потому что просмотры шли синхронно, расписание не учитывало желания зрителей составить индивидуальное расписание, так что публика была поставлена перед жестким выбором, а фестивали — в ситуацию борьбы за нее. Оставалось уповать на то, что хорошее кино всегда найдет своего зрителя.

На особом положении был Санкт-Петербургский международный фестиваль, позиционирующий себя как первый конкурсный МКФ в северной столице. А что же тогда было в прошлом году — разве не прошел тогда международный кинофестиваль в рамках кинофорума с большой интеллектуальной программой? О'кей, у менеджеров нынешнего форума, возможно, плохо с арифметикой, но не в том суть. Сдается мне, дело в том, что после прошлогоднего кинофорума сменилась городская власть, пришел новый губернатор и отчет значимых культурных событий, похоже, начался с чистого листа.

Новый международный не стремится попасть в класс А. В конкурсе МКФ в основном были фильмы, уже показанные на других престижных фестивалях и даже получившие награды, как, например, «Ведьма войны», обладательница берлинского «Серебряного медведя» за лучшую женскую роль. Арт-директор МКФ Кирси Тюккюляйнен сказала мне, что ее цель — показать

«Ведьма войны», режиссер Ким Нгуйен

питерским зрителям лучшее из того, что было создано в кино в минувшем году. Причем не что-то высоколобое, не кино «для избранных», а добротный мейнстрим — кино про жизнь.

Питерский Фестиваль фестивалей, давно обживший нишу бесконкурсного показа — ему уже стукнуло двадцать лет, — склоняется в сторону артхаусного кино, но не пренебрегает артмейнстримом.

Фишкой I Санкт-Петербургского МКФ оказались не столько фильмы, сколько их авторы — режиссеры, которые сегодня нарасхват в кинематографическом мире. К примеру, филиппинская звезда Брийанте Мендоса, показавший в конкурсе свой фильм «Захваченные», чья мировая премьера состоялась на Берлинале, провел в Питере несколько дней и прилежно посещал все предложенные дирекцией экскурсии. Возглавлял жюри наш давний друг Эмир Кустурица, устроивший на Манежной два концерта своего ансамбля.

Каждый просмотровый день заканчивался вечеринкой, непременно в новом месте. Но вот неувязочка: участникам трех других фестивалей, которые и образовывали кинофорум, на эти вечеринки было не попасть, у каждого фестиваля, получалось, был свой круг общения. Опять же — мы к подобной некорректности привычные, возьмите тот же Московский международ-

«Чудо святого Антония», режиссер Сергей Лозница

ный, но уж коли городские власти взялись ваять новую современную структуру, то и на «мелочи» надо бы обращать внимание. Словом, «дружить домами» не получилось. Потому прежде всего, что не были придуманы совместные акции, которые объединяли бы всех по творческому интересу.

«Послание к человеку» постоянно проводило мастер-классы мэтров, а международный фестиваль, в отличие от прошлогоднего, не предусмотрел киноведческие «посиделки».

Наиболее структурированным оказалось «Послание к человеку». Ровесник перестройки, этот фестиваль в последние годы был на грани выживания, но не просто выжил, а во главе с новым президентом Алексеем Учителем зримо начал набирать энергетику. В этом сезоне в многочисленных программах было показано 310 фильмов из сорока семи стран. Фестиваль прирос за счет включения в программу театрального раздела — показа трех спектаклей социально и эстетически близкого документальному кино «Театра.doc». И — тоже впервые — вне конкурса представил неигровые и игровые полнометражные фильмы документалистов, получившие мировую известность. В рамках «Послания...» прошел фильм Сергея Лозницы «В тумане». Сам режиссер появился в Питере со своим новым документальным проектом «Чудо святого Антония», снятым в затерянной в горах португальской деревне[1].

[1] Материалы с Международного гинофорума см. на с. 93—105.

«Захваченные», режиссер Брийанте Мендоса

К О М М Е Н Т А Р И И

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Белка в колесе

Я столкнулась с этим странным явлением случайно. Мы набирали желающих заниматься на курсах литературного мастерства. В анкетах для поступающих было предложено написать краткую автобиографию в стиле романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Тут же приводился небольшой отрывок из романа — на случай, если абитуриент романа не читал. Включая в анкеты это задание, я интересовалась не столько перипетиями жизни моих будущих студентов, сколько их стилистическим слухом и умением строить длинную витиеватую фразу, сохраняя логику изложения. Для человека, полагающего себя писателем, это полезный навык. Надо отдать ребятам должное — полезный навык проявили почти все. Уйдя в стилистический отрыв, они написали нечто с элементами прекрасного синтаксического безумия. Но поразило меня другое. Примерно четверть творений была написана не от первого лица, как у Стерна, а от третьего. Действующими героями автобиографии стали не «я», а некие «он» и «она». Подобное раздвоение личности достигло предела в работе некоей девушки, ухитрившейся написать о себе не только от третьего лица, но еще и в мужском роде. Автора звали Маша, но ее жизнь проживал некий безымянный «он». На первом же занятии я поинтересовалась у поступивших, почему так. Вопрос поверг студентов в ступор. Они даже не заметили, от какого лица писали. Разницу между «я» и «он-она» студенты ощущали фонетически, грамматически, как угодно, но только не метафизически. А между тем в задачу моего курса входило рождение автора — человека, умеющего четко и внятно говорить «я». И отвечать за сказанное.

Уже потом, поговорив с преподавателями режиссерских и прочих художественных школ, в которых пытаются родить самостоятельную творческую единицу, я обнаружила, что феномен имеет весьма широкое распространение. Удивительным образом молодые люди легко заменяли «я» на «он» и считали такую подмену естественной. Отказавшись от субъективной власти «я», они легко соглашались стать объектами педагогического воздействия и были уверены, что, если их научат держать в руках камеру, пользоваться монтажными программами или правильно выстраивать композицию текста, они будут снимать кино и писать книги. Самое ужасное было в том, что для подкрепления подобного заблуждения у молодых людей была на руках масса примеров. Ведь говорил же Сомерсет Моэм, что любой более или менее образованный человек в состоянии написать книгу. Но только одну. А между тем любой пре-

подаватель творческого курса скажет вам, что цель его занятий вовсе не эта пресловутая книга, а нечто другое, что обещает большую и долгую самостоятельную жизнь в искусстве. То есть авторство. Но именно от него-то молодые люди и шарахаются.

Вообще положение дел с авторским «я» в отечественной литературе, похоже, не блестящее. Просто потому, что ни читатели, ни сами писатели не очень понимают, о чем, собственно, речь. Когда на обложке толстого тома крупными буквами набрана чья-то фамилия, то проблемы как бы и нет — вот книга, вот ее автор. А между тем любая книга написана при участии как минимум трех волевых начал — культуры со всеми ее слоями и прослойками, языка с его давно освоенным стилистическим багажом и, наконец, самого автора.

Когда-то Ортега-и-Гассет говорил о том, что настоящее искусство начинается за границей культуры, а подлинное творчество всегда катастрофично. Это означало, что маленькому человечку-автору, решающемуся пережить катастрофу искусства, предстоит великое единоборство с искусительными бесами культурных традиций и нежными демонами языка. И искусительные бесы, и нежные демоны не имеют страшных морд и выдающих их дьявольскую природу предательских рожек на голове. Наоборот, они принимают обличье высокообразованных интеллигентных ценителей слова и ласково и чутко готовы подсказать начинающему автору удобную форму для любого замысла — благо Ленинская библиотека почти безгранична.

Получается, что проблема автора начинается в тот момент, когда на фоне постоянно действующих и живущих собственными большими жизнями культуры и языка он, автор, оказывается просто не нужен. А зачем? Культура и язык несут в себе такую могучую и страстную энергию бесконечного самовоспроизведения, что автору нужно только раскинуть на столе эти весело бренчащие кости цивилизации и запечатлеть выпавший рисунок. Плен стилистической зависимости сладок, как счастливый сон детства. Сквозь этот сон культура вкупе с изобретательным языком проговорит все положенные слова и явит себя во всем блеске своего изысканного совершенства. Проснувшемуся автору останется только самое приятное — поставить на рукописи свое имя и отнести в редакцию.

Когда-то я была знакома с одним замечательным режиссером, имевшим обыкновение с некоторой периодичностью ставить одно и то же бессмертное произведение, а именно «Фауста». Режиссером я искренне восхищалась. В его речах всегда было столько ума и блеска, актеры так сладострастно подчинялись его великим недоговоренностям, что ожидание его «Фауста» превратилось для меня в самостоятельный творческий акт предчувствия: каким же он может быть в его трактовке? Я видела двух «Фаустов». И оба они оставили в моей памяти горькое ощущение предательства.

«Фауст» Гёте был раздроблен на некие общекультурные сюжеты, каждый из которых был честно представлен в серийной последовательности. «Русский режиссер, как всегда, постарался спрятаться за божественными истинами», — прочитала я потом в статье одного немецкого театрального критика, смотревшего спектакль вместе со мной, и не могла не признать его правоту. А ведь Гёте написал свою поэму как раз для того, чтобы в этих истинах усомниться, по крайней мере, испытать их на прочность. Отправляясь в свое многолетнее путешествие под названием «Фауст», Гёте даже не предполагал, чем оно может закончиться. Режиссер же был точно уверен в просчитанном эффекте своих финалов. Добро и зло смирно лежали на своих полках, туда, куда положила их добрая традиция культуры, спрямляющая углы и предпочитающая не слышать мучительного гётевского бормотания второй части. Гёте в руках моего режиссера оказался прирученной домашней собачкой, умеющей делать разные фокусы вроде стояния на задних лапках и ношения тапочек в зубах. В роли тапочек выступали ни много ни мало добро и зло, любовь и предательство, но это ничего не меняло. Тапочки неизменно ложились именно туда, куда им лечь и следовало.

Укромных мест, где автор может безболезненно спрятаться от прямого вопроса «Кто я?», на территории культуры много. Виктор Пелевин, например, отлично растворился в стиле среднестатистической интеллигентской кухни, где можно послушать анекдоты и перекинуться метафорическим остроумием на злобу дня. Кто-то прячется за традицию классики и трудолюбиво генерит великий язык Бунина. По-моему, это кризис. Но кризис, которого можно было ожидать.

Русская литературная традиция всегда предполагала некоторую гипертрофированность фигуры автора. Мы выросли на классике, в которой между строк читалось русское бессмертное «поэт в России больше, чем поэт». Наши классики стали классиками как раз потому, что приходили в литературу с ощущением собственного гражданского долга и великой ответственности. Российский социум со всей его соборностью и идеологической послушливостью требовал истин и пророчеств. Человек, бравшийся за перо, неизбежно становился потенциальным учителем масс. Первым по этому пути пошел, похоже, Гоголь. Его попытка создать магическую Библию русской жизни отдавала великим безумием и требовала уважения. Первый том «Мертвых душ», согласно гоголевскому замыслу, должен был открыть всю отвратительную правду тогдашнего бытия и освободить читателя от любых иллюзий. Второй том предполагал появление благородного героя, который подсказал бы отчаявшейся публике единственно возможный выход из тупика. И третий том должен был продемонстрировать восстание из мертвых, торжественное преображение падшего человека и всей страны в целом. По мере написания сего бессмертного творения читатель должен был испытывать все предопределенные ему душевные муки, которые в результате привели бы его к новой жизни.

Замысел колоссальный и величественный — жаль только неосуществимый. Личная катастрофа Гоголя должна была предупредить последователей об ограниченных возможностях литературы. От трех томов в нашем распоряжении остался один. Но картина человеческого падения, увиденная Гоголем, действительно потрясает. Потрясает именно тем, что не автор трусит на задних лапках перед лицом многоопытной и много повидавшей традиции, а сама традиция оказывается поражена первородством авторского слова. Гоголь не просто посмотрел на Россию, не просто увидел ее. Он ее создал.

Подобной божественной амбицией криэйтора реальности обладал и Толстой. Спор о первородстве между культурой и автором был выигран Толстым в первых же его литературных опытах. Дальше, до самой своей смерти, Толстой создавал величественную картину мира такой, какой увидел ее сам, улучшая, совершенствуя, раскладывая по полочкам человеческие страсти, выстраивая гармонические конструкции романов и мировоззренческой философии, то есть всего того, что потом получило статус если не религии, то просто толстовства.

Впрочем, всеведение о мире — не обязательное отличительное качество автора. В предисловии к «Кроткой» Достоевский определяет свое «знание» о герое как фантастическое, в реальности невозможное и доступное только некоему воображаемому «стенографу», который бы мог подслушать и записать сей полубезумный монолог, а потом передать Достоевскому на «обделывание». Простодушие Достоевского, пекущегося о том, чтобы объяснить источник своего знания, вовсе не наивность начинающего автора. Слава богу, «Преступление и наказание» уже написано. Речь идет об уникальности того самого авторского «я», которое в случае Достоевского вообще отказывалось от всеведения и предполагало свое существование только в форме вопроса, обращенного к бытию. Вопроса, на который один ответ по определению невозможен, а значит, и нет конца вопрошанию.

Запад между тем знал другие муки авторского самоопределения. Литература Запада никого не учила и никого за собой не вела. Это был частный разговор с Богом о любви и бесконечное ожидание ответа.

К началу XX века стало понятно, что Бог промолчал, а человек никуда не пошел и почти не изменился. Если бы не фантасмагории социалистического реализма, мы пережили бы кризис авторского самосознания вместе с Европой и рано пришли бы к холодному ироническому отчаянию постмодерна. Соцреализм слегка задержал историю и отложил авторскую иронию на русском языке на конец XX века, когда возможность пасти народы и декларировать христианские ценности стала просто нереальной. Но это уже даже заимствованием назвать было трудно. Ирония стала дырявой маской, под которой просвечивала откровенная беспомощность: я не знаю, кто я, зачем я и что хочу сказать. Я даже не знаю, можно ли сейчас что-то сказать. Примерно так выглядит монолог, произносимый пытливым автором, отказывающимся от игры в прятки с культурой. Тембр подлинного внутреннего голоса никак не может быть найден, тропа сквозь внезапно сгустившиеся дебри цивилизации никак не может быть проложена. Это совсем не та смерть автора, которую констатировал Ролан Барт. Это как раз попытка возвращения автора из иронического небытия.

Я не знаю, что подсказать моим студентам. Этот выбор должны сделать поколение и лично сам автор. Богами мы уже были, с абстрактными ценностями уже поиграли. Возможно, кризис авторской позиции чем-то напоминает недавний экономический кризис. Возможно, все дело в том, что предмет операций стал слишком далеким от самих операций. Ценности стали слишком абстрактными, а экономика слишком виртуальной. Возможно, надо вернуться к простоте материальности, к лапидарному акту смотрения и слушания. Я не знаю. Знаю только, что без этого великого авторского «я», укрощающего все искушения цивилизационного знания, искусство обречено на пошлость повторения, как белка в колесе.

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Географические фанфаронады

Если посмотреть на взаимодействие системы имперских ценностей и русской культуры сквозь призму интеллектуальной истории, то в большом времени истории можно увидеть любопытную закономерность. Ломоносов, Державин и их менее известные современники XVIII века воспевают победы русского оружия в торжественных одах. И эти похвальные оды становятся фактом не только русской поэзии, но и русской культуры. С написанной Михаилом Васильевичем Ломоносовым во время учебы в саксонском городе Фрейберге и посланной им в Петербург «Оды блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» и приложенного к ней «Письма о правилах российского стихотворства» началась новая русская поэзия. Русская поэзия обязана своим рождением той экзальтации, которую испытал студент Михайло Ломоносов при получении известия о ратном подвиге россиян: «Восторг внезапный ум пленил». Так начинается его ода. Это состояние прилива душевных сил и творческого подъема привело Ломоносова на гору Парнас — именно победоносную войну следует принять за *первотолчок* — причину возникновения и источник последующего движения российской поэтической материи в пространстве и времени.

Шумит с ручьями бор и дол:
Победа, росская победа!
Но враг, что от меча ушел,
Боится собственного следа.
Тогда, увидев бег своих,
Луна стыдилась сраму их [...]

Не вся твоя тут, Порта, казнь,
Не так тебя смирять достойно,
Но большу нанести боязнь,
Что жить нам не дала спокойно.
Еще высоких мыслей страсть
Претит тебе пред Анной пасть?
Где можешь ты от ней укрыться?
Дамаск, Каир, Алепп сгорит,
Обставят росским флотом Крит;
Евфрат в твоей крови смутится.

Творческая фантазия гениального студента на несколько десятилетий опередила как свое время, так и самые дерзновенные геополитические планы российского Левиафана. Юная российская поэзия оказалась более проворной, чем перо дипломата или шпага воина. Ода произвела настоящий фурор в образованном обществе северной столицы, однако «географические фанфаронады» никому не известного автора показались в Петербурге слишком смелыми и помешали незамедлительной публикации его произведения: в 1739 году власть опасалась дипломатических осложнений. Европейские дворы легко могли принять поэтические метафоры Ломоносова за манифестацию стратегических замыслов Российской империи. Пройдет три десятилетия, и в царствование императрицы Екатерины II русский военно-морской флот отправится в дальний поход из Кронштадта в Средиземное море, блокирует Дарданеллы, прервет турецкие коммуникации с Марокко, Тунисом, Алжиром, Египтом, Сирией и в 1770 году блистательно выиграет Чесменское морское сражение и станет господствовать в Архипелаге.

А вот «Воспоминания в Царском Селе», сочиненные юным лицеистом Александром Пушкиным в 1814 году:

О громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев и Суворов,
Потомки грозные славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам страшась, дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громозвучных лир.

Пушкинское стихотворение стало хрестоматийным, заняв почетное место рядом с державинской одой «Осень во время осады Очакова» (1788). Без этих стихотворений трудно представить себе русскую поэзию и русскую культуру. С восторгом русское образованное общество восприняло и «Певца во стане русских воинов» Василия Андреевича Жуковского — этот поэтический памятник героям Отечественной войны 1812 года. Однако прошло каких-нибудь полтора десятилетия, и уже генерал Иван Федорович Паскевич, победоносно завершивший войну с Персией и заключивший почетный и крайне выгодный для России Туркманчайский мирный договор, по которому к империи отошли ханства Ереванское и Нахичеванское, не смог сдержать своего разочарования. Он ожидал, что лира Жуковского увековечит для потомства его победы. В феврале 1828 года генерал написал Василию Андреевичу из деревни Туркманчай (близ Тебриза): «Все кончено. Поздравляю вас с миром. Жаль, что ваши струны замолкли; может быть, и мы в превосходных творениях ваших приютились бы к бессмертию если не громкими делами, то перенесением трудов неимоверных. Право, их можно, не краснея, передать если не потомству, то хотя современникам на память»[1].

Жуковский не откликнулся на этот призыв. Прошел год. Удача не покидала Паскевича в новой войне, на сей раз с Турцией. Летом 1829 года Пушкин с разрешения главнокомандующего Отдельным кавказским корпусом Паскевича совершил поездку в Закавказье, более месяца сопровождал генерала во время кампании и стал свидетелем его новых побед. 19 июля Пушкин нанес Паскевичу прощальный визит и получил от него в подарок турецкую саблю с надписью на клинке: «Арзрум, 18 июля 1829». Это был более чем прозрачный намек на только что одержанную блестящую победу — взятие мощной турецкой крепости Арзрум (Эрзерум). Паскевич, получивший к тому времени титул графа Эриванского, надеялся, что первый поэт России своим

[1] Письма И.Ф.Паскевича — В.А.Жуковскому. — «Русский архив». 1875. Кн. III, № 11, с. 368.

пером прославит его победы. Полководец не был одинок в своих ожиданиях. 16 ноября 1829 года в официозной газете «Северная пчела», издаваемой Фаддеем Венедиктовичем Булгариным, был сформулирован социальный заказ: «А.С.Пушкин возвратился в здешнюю столицу из Арзрума. Он был на блистательном поприще побед и торжеств русского воинства, наслаждался зрелищем, любопытным для каждого, особенно для русского. Многие почитатели его музы надеются, что он обогатит нашу словесность каким-нибудь произведением, вдохновенным под тенью военных шатров в виду неприступных гор, на которых мощная рука Эриванского героя водрузила русские знамена»[2]. Первый поэт России проигнорировал и намек полководца, и навязчивое требование журналиста. И тогда Булгарин бросил поэту обвинение в отсутствии патриотизма: «Мы думали, что автор «Руслана и Людмилы» устремился на Кавказ, чтобы напитаться высокими чувствами поэзии; обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству подвиги русских современных героев. Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов: мы ошиблись. Лиры знаменитых остались безмолвными, и в пустыне нашей поэзии опять появился Онегин, бледный, слабый»[3]. Примечательно, что булгаринский выпад был нацелен не только в Пушкина, но и во всю русскую поэзию.

Минуло еще два года. Паскевич, уже получивший чин генерал-фельдмаршала и награжденный высшим военным орденом св. Георгия 1-й степени, заслужил новые победные лавры. Русская армия под его командованием подавила Польское восстание 1830—1831 годов, угрожавшее территориальной целостности Российской империи. Вооруженная борьба с польскими мятежниками продолжалась почти год и сопровождалась напряжением всех сил империи. Изгнание Наполеона из России потребовало вдвое меньше времени. 6 сентября 1831 года войска Паскевича в результате кровопролитного штурма овладели западным пригородом Варшавы — Волей, а в ночь с 7 на 8 сентября была подписана капитуляция столицы Царства Польского. Это событие произошло в девятнадцатую годовщину Бородинской битвы. На сей раз и Жуковский, и Пушкин откликнулись патриотическими стихами, которые за государственный счет были напечатаны большим тиражом в одной брошюре «На взятие Варшавы. Три стихотворения В.Жуковского и А.Пушкина», в которую вошли «Старая песня на новый лад» Жуковского и пушкинские стихотворения «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Фельдмаршал Паскевич, за взятие польской столицы получивший титул светлейшего князя Варшавского, был удовлетворен: первый поэт России посвятил ему две лестные строфы в оде «Бородинская годовщина», в них он сравнил Ивана Федоровича с прославленным Суворовым и назвал его продолжателем суворовской славы.

Победа! сердцу сладкий час!
Россия! встань и возвышайся!
Греми, восторгов общий глас!..
Но тише, тише раздавайся
Вокруг одра, где он лежит,
Могучий мститель злых обид,
Кто покорил вершины Тавра,
Пред кем смирилась Эривань,
Кому суворовского лавра
Венок сплела тройная брань.

---

[2] «Жизнь Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. Переписка. Воспоминания. Дневники». В 2-х т. Т. 2. М., 1987, с. 161.

[3] Там же.

Это были не самые искусные пушкинские строки, хотя и написанные в русле державинской традиции. Ода «Бородинская годовщина» фактически завершила собой эту поэтическую традицию. Отныне русские поэты уже не будут прославлять очередные военные победы империи. В 1837 году Лермонтов напишет свое гениальное «Бородино», в котором не только увековечит знаковое событие недавнего прошлого, но и сознательно противопоставит это прошлое настоящему: «Богатыри — не вы». Больше в русской поэзии так и не будет создано ни одного значительного произведения, воспевающего победы русского оружия в настоящем, которое одновременно стало бы и фактом поэзии, и фактом культуры. В будущем поэзия запечатлеет труды и дни рядового участника военных событий, солдата или офицера, но не станет славить ни выигранные сражения, ни полководцев и военачальников, разбивших неприятеля. Фельдмаршал Паскевич был последним русским военачальником, воспетым в оде. Иван Федорович хотя и остался доволен, но не смог скрыть давних обид на нерасторопность русских поэтов. Получив брошюру «На взятие Варшавы», он написал 2 октября 1831 года Жуковскому из Варшавы:

«Искренность поэта раскрыла для меня в живой, яркой картине всю великость и влияние настоящих событий и ту исполинскую славу, блеск коей столь неоспоримо принадлежит вновь оружию Российскому, вопреки завистливых толков и враждебного желания недругов наших.

Сладкозвучные лиры первостепенных поэтов наших долго отказывались бряцать во славу подвигов оружия. Так померкнула заря достопамятных событий Персидской и Турецкой войн, и голос выспреннего вдохновения едва-едва отозвался в Отечестве в честь тогдашних успехов наших»[4].

Попросив Жуковского передать Пушкину свою благодарность, Паскевич, однако, не счел нужным лично написать поэту: так велика была его досада на упорное молчание пушкинской лиры в течение предшествующих нескольких лет, о чем сам Пушкин с иронией написал в черновом наброске к поэме «Домик в Коломне».

Пока сердито требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян
И написал скорее мадригалы
На бой или на бегство персиян...

Князь Варшавский так и не понял, чем было продиктовано неуклонное нежелание поэта воспевать «поприще побед и торжеств русского воинства». Для Пушкина суть проблемы заключалась в том, что он более не хотел продолжать поэтическую традицию прошедшего века: расширение империи его уже не вдохновляло, а вот реальная угроза ее целостности беспокоила, порождая мучительные размышления о судьбах России.

Кто устоит в неравном споре:
Кичливый лях, иль верный росс?
Славянские ль ручьи сольются в русском море?
Оно ль иссякнет? вот вопрос.

14 сентября 1831 года, прочитав только вышедшую брошюру «На взятие Варшавы», князь Петр Андреевич Вяземский не мог скрыть негодования на своих близких друзей — Жуковского и Пушкина. *«Шинельные стихи»* — именно так он назвал эту брошюру на злобу дня, уподобив своих друзей-поэтов московским стихотворцам, которые ходили в шинели по домам первопрестольной столицы с поздравительными одами. «Зачем пе-

[4] Письма И.Ф.Паскевича — В.А.Жуковскому. Цит. изд., с. 368—369.

рекладывать в стихи то, что очень кстати в политической газете»[5]. Эту фразу он даже написал в письме к Пушкину, которое по зрелому размышлению так и не отправил. Свое возмущение князь зафиксировал в записной книжке: «Как можно в наше время видеть поэзию в *бомбах*, в *палисадах*. ...Будь у нас гласность печати, никогда Жуковский не подумал бы, Пушкин не осмелился бы воспеть победы Паскевича: во-первых, потому что этот род восторга анахронизм, что ничего нет поэтического в моем кучере, которого я за пьянство и воровство отдал в солдаты и который, попав в *железный фрунт,* попал в махину, которая стоит или поддается вперед без воли, без мысли и без отчета, а что *города* берутся именно этими махинами, а не полководцем, которому стоит только расчесть, сколько он пожертвует этих махин, чтобы навязать на жену свою Екатерининскую ленту; во-вторых, потому что курам на смех быть вне себя от изумления, видя, что льву удалось, наконец, наложить лапу на мышь. В поляках было геройство отбиваться от нас так долго, но мы *должны* были окончательно перемочь их: следовательно, нравственная победа все на их стороне»[6]. (Цитата нуждается в комментариях. Бомба — это ядро, начиненное порохом, палисад — сплошной частокол вокруг укрепленного места, а Екатерининская лента — женский орден св. Екатерины 1-й степени.) Эта интимная запись Вяземского фактически стала манифестом той части русской интеллигенции, которая сознательно желала дистанцироваться от действий правительства. Под этими словами подписался бы всякий образованный человек, чье мировоззрение все больше и больше расходилось с системой имперских ценностей, чей образ мыслей никак не совпадал с видами правительства. «У нас ничего общего с правительством быть не может. У меня нет более ни песен для его славы, ни слез для его несчастий»[7]. Эти слова князь Петр Андреевич, ветеран Отечественной войны 1812 года, принимавший участие в Бородинской битве и удостоенный за это ордена св. Владимира 4-й степени с бантом, написал еще 18 марта 1828 года, в день четырнадцатой годовщины капитуляции Парижа! Поэт Вяземский дал четкое эстетическое объяснение причин, по которым, во-первых, русская поэзия перестала славословить войну, во-вторых, образованная публика отказала «шинельным стихам» в праве именоваться поэзией.

Минуло десять лет после капитуляции Варшавы. В 1841 году в апрельской книжке журнала «Отечественные записки» было напечатано программное стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «Родина». Эстетические размышления Вяземского, независимо от того, был ли с ними знаком Лермонтов или нет, нашли гениальное поэтическое воплощение:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.
Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

То, о чем Вяземский писал в своих заветных записках, будет провозглашено публично и станет символом веры образованных людей. «Слава, купленная кровью» перестанет питать русскую поэзию, «темной старины заветные преданья» время от времени будут использоваться для созидания поэтических мифов, а у русского интеллигента действия властей перестанут вызывать «отрадные мечтанья».

---

[5] Вяземский П.А. Записные книжки. М., 1992, с. 152.
[6] Там же, с. 153, 154.
[7] «Литературное наследство». Т. 60. Кн. 1. М., 1956, с. 489.

Прошло четыре десятилетия. За это время Российская империя пережила Венгерский поход, Крымскую войну, окончание пятидесятилетней войны на Кавказе, Русско-турецкую войну, не говоря уже об экспедициях в Среднюю Азию... Ни одно из этих событий не стало значимым фактом русской поэзии. Немногочисленные стихи на случай не нашли отклика в читающей публике и не стали выразителями современных настроений, какими в свое время были державинские оды.

В 1822 году Пушкин, который был современником и очевидцем начала Кавказской войны, в эпилоге поэмы «Кавказский пленник» пообещал своим будущим читателям воспеть новейшие победы русской армии на Кавказе.

И воспою тот славный час,
Когда, почуя бой кровавый,
На негодующий Кавказ
Подъялся наш орел двуглавый...

Поэт не только обещал восславить «грохот русских барабанов», но и поднимал на пьедестал русских военачальников, своих современников, с именами которых было связано начало покорения Кавказа: Цицианова, Котляревского, Ермолова. Двадцатитрехлетний Пушкин считал их героями, достойными прославления. Пушкинские стихи вызвали возмущение князя Вяземского. В письме к Александру Ивановичу Тургеневу от 27 сентября 1822 года он написал: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он,

как черная зараза,
Губил, ничтожил племена?

От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом становятся. Если мы просвещали бы племена, то было бы что воспеть. Поэзия не союзница палачей; политике они могут быть нужны, и тогда суду истории решить, можно ли ее оправдывать или нет; но гимны поэта не должны быть никогда славословием резни. Мне досадно на Пушкина: такой восторг — настоящий анахронизм»[8]. Князь Петр Андреевич сделал очень точный этический разбор ситуации и верный эстетический прогноз, правильность которого доказало время. Если начало покорения Кавказа возбудило творческий подъем у самого Пушкина, то пленение имама Шамиля и окончание Кавказской войны не вызвало ни малейшего вдохновения у русских поэтов, не *пленило их ум внезапным восторгом*. Русская поэзия перестала *славословить резню*.

На долю Семена Яковлевича Надсона выпал жребий написать своеобразный эпилог в антологии русской классической поэзии под условным названием «Слава, купленная кровью».

12 января 1881 года отряд генерал-адъютанта Михаила Дмитриевича Скобелева взял штурмом крепость Геок-Тепе в Туркмении и присоединил к Российской империи Ахалтекинский оазис. Военная операция, запланированная на два года, завершилась за девять месяцев и стоила империи тринадцать миллионов рублей. Император Александр II был обрадован этой вестью и щедро наградил победоносного военачальника: тридцатисемилетний Скобелев, многие сверстники которого еще продолжали оставаться всего-навсего капитанами, был пожалован чином генерала от инфантерии и награжден высоким военным орденом св. Георгия 2-й степени. По случаю победы во дворце был назначен большой выход с благодарственным молеб-

[8] Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984, с. 393.

ном. Позднее «белый генерал» в одном из писем изложил свой стратегический принцип: «спокойствие в Азии находится в прямом отношении к массе вырезанных там людей. Чем сильнее удар, тем дольше неприятель останется спокойным. Мы убили 2 тысячи туркменов при Геок-Тепе; оставшиеся в живых долго не забудут этого урока: рубили саблями все, что попадалось под руку»[9]. Когда весть о победе над текинцами облетела Петербург, «павлон», то есть юнкер Павловского военного училища, Семен Надсон написал стихотворение, посвященное генералу Скобелеву и первоначально называвшееся в рукописи «Лавр и терн».

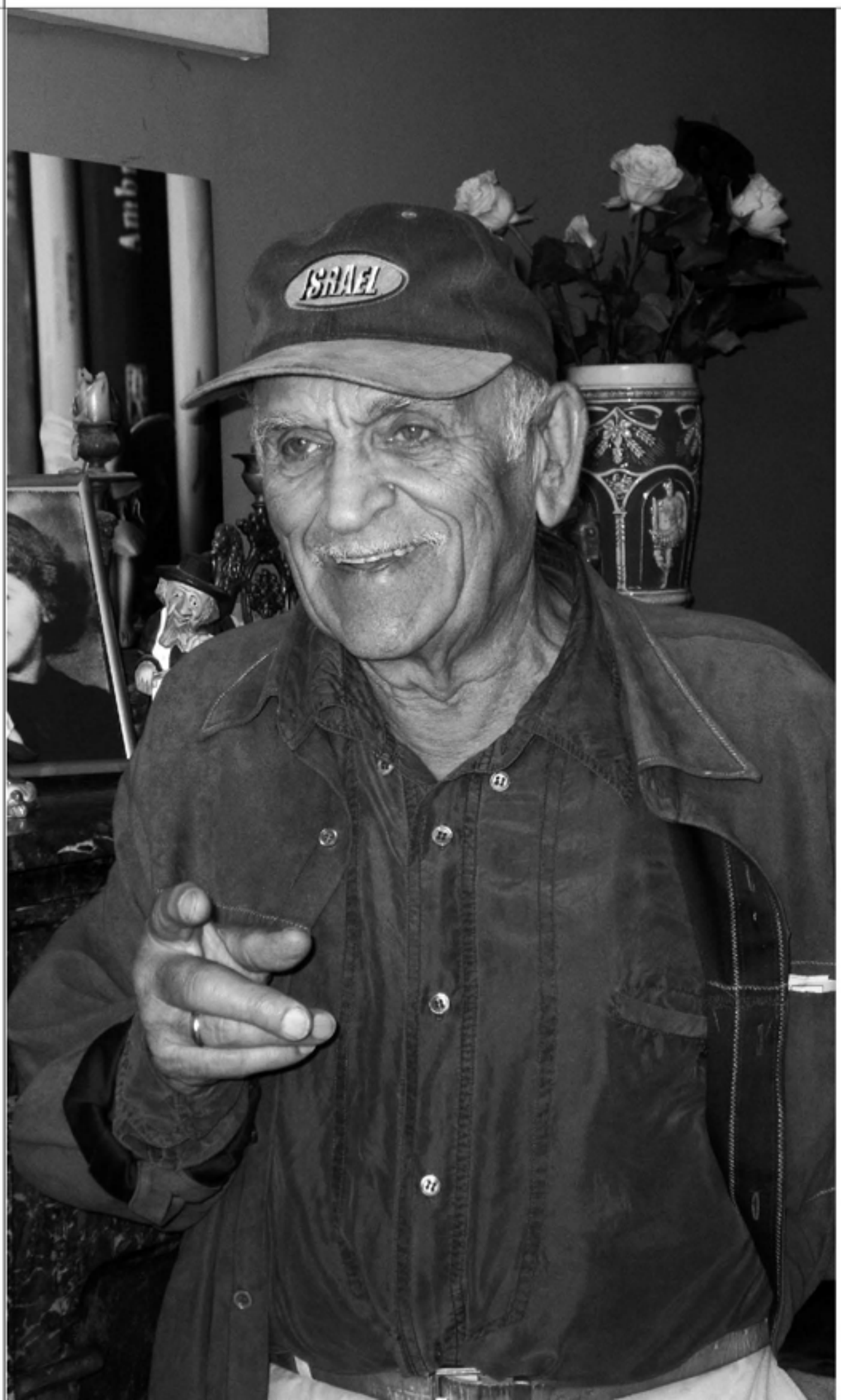
Герою

Тебя венчает лавр... Дивясь тебе, толпится
Чернь за торжественной процессией твоей,
Как лучшим из сынов, страна тобой гордится,
Ты на устах у всех, ты — бог последних дней!
Вопросов тягостных и тягостных сомнений
Ты на пути своем безоблачном далек,
Ты слепо веруешь в свой благодатный гений
И в свой заслуженный и признанный венок.
Но что же ты свершил?.. За что перед тобою
Открыт бессмертия и славы светлый храм
И тысячи людей, гремя тебе хвалою,
Свой пламенный восторг несут к твоим ногам?
Ты бледен и суров... Не светится любовью
Холодный взор твоих сверкающих очей;
Твой меч, опущенный, еще дымится кровью,
И веет ужасом от гордости твоей!
О, я узнал тебя! Как ангел разрушенья,
Как смерч промчался ты над мирною страной,
Топтал хлеба ее, сжигал ее селенья,
Разил и убивал безжалостной рукой.
Как много жгучих слез и пламенных проклятий
Из-за клочка земли ты сеял за собой;
Как много погубил ты сыновей и братий
Своей корыстною, безумною враждой!
Твой путь — позорный путь! Твой лавр — насмешка злая!
Недолговечен он... Едва промчится мгла
И над землей заря забрезжит золотая —
Увядший, он спадет с бесславного чела!..

Если будущий офицер, воспитанник Павловского военного училища, которое славилось строгой дисциплиной и безукоризненной строевой подготовкой, сочиняет такие стихи, то это означает лишь одно: империя обречена. Ни генерал Скобелев, ни юнкер Надсон, ни их современники не знали, да и не могли знать того, что знаем мы: Ахалтекинская экспедиция и взятие Ашхабада вписали последнюю победоносную страницу в военную летопись Российской империи. Но русское образованное общество уже было равнодушно к победным имперским лаврам задолго до того, как эти лавры увяли.

[9] Цит. по: Воронихин А.В. Исторический календарь царствования Александра III: Пособие к спецкурсу. Саратов, 2001, с. 11.

И М Е Н А



Михаил Калик

МИХАИЛ КАЛИК

Другое ощущение жизни

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

Впервые, в детстве, наверное, с понятием «контрапункт» я познакомился, увидев фильм Михаила Калика «До свидания, мальчики!», и мне этот прием как способ рассказа очень понравился. Он произвел на меня огромное впечатление тогда и производит до сих пор. Изображение в какие-то моменты было противоположно музыке, звуковой образ не совпадал со зрительным. Потом, позже, когда я уже осознанно смотрел картины Калика, я понял, что «Человек идет за солнцем» был абсолютно новаторским фильмом — в монтаже, в ощущении мира, в попытке увидеть мир глазами ребенка — и вместе с тем выражал атмосферу начала 60-х. Сегодня могут бросаться в глаза формальные приемы в этой ленте, изощренность визуального ряда. Но «До свидания, мальчики!» — это картина, которую вообще не трогает время: ее можно смотреть сегодня, завтра и послезавтра. Она абсолютно адекватна любому времени, она не устарела ни капли, и более того — очень многое в будущем выросло из этой картины. Атмосфера предвоенного счастья, которое потом повторялось в разных фильмах, ощущение юности, светлое лето, море — блестящее и осязаемое — и, конечно, интонация музыки Таривердиева, открытая в кино Каликом и использованная впоследствии многими режиссерами. Рассказ о радостном бытии, которое заканчивается трагично: мы этого не видим, но понимаем, что внутри этого счастья зреет трагедия. Вот это сложное переплетение волнует, будоражит зрителя. В известной мере моя первая картина «Русский рэгтайм» подспудно связана с фильмом «До свидания, мальчики!», хотя я их не сравниваю, но это заметил сам Микаэл Таривердиев, видимо, эта интонационная общность возникла из подсознания, потому что образы Калика во мне жили.

Сегодня, к сожалению, лирическая интонация существует только в каком-нибудь сериале «Сваты» — это единственная лирика, которую мы можем себе позволить. Кино у нас жесткое в основном, несентиментальное. И конечно, один грамм Калика я никогда не поменяю на тонну сегодняшнего кино. Я думаю, что эта интонация никуда не ушла, просто «тренд» — слово, которое почему-то так часто сегодня используют, — поменялся, мода другая. Люди, склонные к лиризму, желающие делать другое кино, боятся не успеть за поездом, идущим в никуда, кстати, и пытаются соответствовать этому направлению. Фокус успеха лучших фильмов 60—70-х годов в том, что люди соответствовали самим себе. Кино рождалось от желания режиссера или сценариста рассказать о чем-то, поделиться чем-то. А не оттого, что, грубо говоря, пришло «бабло» сверху и необходимо его как-то в фильм претворить. Здесь уже речь не идет о стилистике и языке.

Мне кажется, что беда нашего кино в том, что средства распределяются неправильно. Сегодня режиссер, как правило, целиком зависит от продюсера (исключение — пятнадцать фамилий). А продюсеры — это, в сущности, директора картины, даже если они думают, что они вершители судеб. В советское время картину могли положить на полку, а режиссера заставляли делать бесчисленные поправки, но такие фильмы, как фильмы Калика, все-таки запускались и снимались. И это

Михаил Калик на съемках фильма «До свидания, мальчики!»

прямо противоположно ситуации нашего времени. Сегодня такой фильм, как «Любить», просто невозможно было бы запустить. Это же импрессионизм в чистом виде, «ощущение». Сейчас, в крайнем случае, можно прийти на киностудию с заявкой фильма «Иметь». А «Любить»... Да еще под музыку Таривердиева. Нет. Это опасно, непонятно, как будет воспринято. Кино- и телепродюсеры готовы еще рисковать, играя с патриотизмом, с войной. А вот рискнуть с чистым ощущением...

Калик принял меня в профессию, и уже за это я ему очень благодарен. Он был председателем приемной комиссии на Высших режиссерских курсах, когда я поступал. Язык фильмов Калика — язык чистых образов, когда ничего не нужно объяснять словами, практически ушел из сегодняшнего кино, потому что за последние двадцать лет мы воспитали зрителя, который не способен понять простейшей склейки. Если после плана «взгляд человека» мы немедленно не покажем то, что он видит, зритель ничего не поймет. Я редко хожу в кино. Меня раздражает хруст попкорна и беспрерывный разговор в зале. «Куда это он смотрит?» — «Он на нее смотрит». — «А почему она упала?» — «Потому что он ее толкнул». И когда Никита Михалков предлагает ввести курс кино в школе, я целиком поддерживаю эту идею, потому что надо начинать с нуля — воспитывать зрителя. И только через двадцать лет, может быть, мы воспитаем зрителя, который будет способен понять, что снял Тарковский. Образный кинематограф уходит, потому что уходит образно мыслящий зритель. Или он не приходит в кинотеатр. И это говорит плохо о времени, а не о фильмах.

Но все же я думаю, что «время Калика» вернется — так не может продолжаться всегда, как невозможно постоянно слушать немелодичную музыку. Микаэл Таривердиев мне говорил когда-то: «Что бы сейчас

ни происходило, все вернется к гармоничной форме, все вернется к мелодии». Это правда, потому что так устроен человек. Но искусственно поддерживать нелюбовь к себе и к окружающим можно, видимо, долго. И я боюсь, что без вмешательства государства в нашей стране ничего не изменится. Нет надежды на то, что поменяются люди, организующие кинопроизводство и кинопоказ. Конечно, нам нужно отходить от тотального диктата рынка: плохое легче продается, искусство

«До свидания, мальчики!»

не рыночная вещь. Я уверен, что люди хотят смотреть другое кино, просто голос этих людей не слышен. Он слышен раз в полгода на Болотной. Там собираются именно потому, что хотят видеть, хотят иметь — другое.

Если бы фильм «До свидания, мальчики!» снимался сегодня, режиссер вынужден был бы *показать*, что потом началась война и мальчики — обязательно в касках и шинелях — погибли. Потому что сейчас нет расчета на то, что зритель поймет, почувствует, доиграет, допереживает, и от этого — от того, что он станет соавтором, — у него останется тем более острое и яркое впечатление от увиденного на экране.

Сергей Урсуляк

Наталья Баландина. Михаил Наумович, ваши фильмы были запрещены к показу в Советском Союзе в течение почти двадцати лет. Только в 90-е годы они начали возвращаться к зрителю через телевизионный экран. В 1971 году вы уехали в Израиль — после ареста авторской копии фильма «Любить». Сегодня фестивали и синематеки разных стран показывают «До свидания, мальчики!», «Человек идет за солнцем», «Любить»... Прошедшей осенью прошла ваша ретроспектива в Варшаве на кинофестивале «Спутник над Польшей». И только в России вы бываете очень редко.

Стремление советского режима вычеркнуть ваше имя из памяти зрителей было связано не только с вашим отъездом, но с особенностями вашей биографии. Вы родились в Архангельске?

Михаил Калик. Да. Папу сослали в Архангельск. Брат папы был нэпман. Сначала все это поощряли, потом стали преследовать. И тогда бывало, что доно-

сили друг на друга, брат на брата... И вот брат свалил свою вину на папу, который не стал отпираться. Но папе вскоре разрешили вернуться в Москву. Дело в том, что он был одним из организаторов ТРАМа, знаменитого Театра рабочей молодежи. Папа с друзьями решил создать такой театр и в Архангельске...

Н.Баландина. А в каком районе вы жили в Москве?

М.Калик. В центре — на улице Горького, 24, между Пушкинской площадью и площадью Маяковского. Наши окна были угловыми, и я видел все официальные события, встречи — проезд папанинцев, челюскинцев... А когда товарищ Сталин проходил пешком, окна должны были быть закрыты. Это есть в фильме «И возвращается ветер...». Потом, когда женился, мы переехали в Старопименовский переулок. А уже последние шесть лет жили в «киношном» доме около метро «Аэропорт».

Н.Баландина. Вам было десять лет в 1937 году. Вы помните Москву 30-х годов?

М.Калик. Очень хорошо. Тогда моя родная тетка покончила с собой. Помню, как я проснулся ночью от крика маминого. Да и вообще — помню эту атмосферу. Страх прямо в воздухе висел, все боялись, все! Началось это раньше, не в 37-м году, а после 34-го — с убийства Кирова. Конечно, ни в 36-м, ни в 37-м году я ничего не осмысливал, но помню, как папа с мамой между собой тихо говорили. И когда не хотели, чтобы я понимал, то переходили на идиш. Но я кое-что понимал. Потом ведь все это повторилось, не точно, но очень похоже, — после войны, начиная с 48-го года. Опять аресты на улицах начались, опять преследования, борьба с космополитизмом... Вот через это я прошел уже сам. Мне папа все время говорил: будь осторожнее. А я был внутренне свободным. Я это уже потом, здесь, в Израиле, понял — может быть, это

«Человек идет за солнцем»

«Юность наших отцов», режиссеры Михаил Калик, Борис Рыцарев

громко звучит — я родился свободным человеком, не вырос, а именно родился. На рожон я, конечно, не лез, то есть с трибуны не выступал, но и не закрывал себе рот, говорил, как думал.

Н.Баландина. Во время войны вы были в эвакуации?

М.Калик. Да, мы уехали в сентябре. Папин приятель — директор МХАТа Игорь Нежный (они в молодости вместе «бродяжничали», выступали в передвижных труппах) — пригласил нас поехать с мхатовцами: «Поехали с нами, мы «золотой песок» вывозим!» Целый состав дали, чтобы вывезти этот «золотой фонд», который сам прозвал себя «золотым песком». Но они были не такие уж старые; когда сам становишься старым, то понимаешь это. Хотя были старики настоящие: Немирович-Данченко, например. Мы приехали сначала в Нальчик, где нам дали номер в самой лучшей гостинице, и все вместе там жили. А когда немцы взяли Ростов, началась паника, и мы поехали в сторону Баку. Вот там начались трудности: остановили наши вагоны, нас всех высадили на станции Хачмаз, мы сидели там несколько дней под дождем. Конечная остановка — Тбилиси. Я кончил седьмой класс в Тбилиси. В августе 1943 года мы вернулись в Москву, списались с моей тетей — сестрой мамы, которая жила с нами: она оставалась сторожить квартиру, иначе не было бы у нас дома. Она была такая добрая, прелестная — помню, как она за нами бегала с яичницей по двору, а я играл и не хотел идти обедать. Она потом мне рассказывала много интересного о тех днях: например, о том, как люди выбрасывали ленинские и сталинские книжки в окна, когда немцы были под Москвой.

Н.Баландина. Как вы восприняли конец войны? Вы помните свои ощущения?

М.Калик. Конечно, радостно, но знаете, я уже тогда многое понимал. Поэтому меня не очень трогали патриотические настроения, «сталинские» фильмы о войне. Папа мне говорил: «Миша, тебя арестуют». Папа умер за два года до моего ареста. Мама и ее родня понимали: большевики пришли к власти — хорошего не будет. А папа, как бедный еврей, поддерживал революцию, он все время хотел ее оправдать.

Я люблю настоящих патриотов. Вот Вика Некрасов, например, который был моим близким другом. Он первым организовал митинг возле Бабьего Яра. Вика был из дворян настоящих — у него сущность другая. В его повести

«В окопах Сталинграда» была правда и в фильме «Солдаты» тоже. Мне в лагере один фронтовик сказал: «Если кто-нибудь тебе скажет: «Я трижды ходил в атаку», — плюнь ему в рожу». А то, что показывают в патриотических фильмах, — ложь. Это преступление — вранье в таких вещах. Да, конечно, русский народ победил, никакой не Сталин. Но какой ценой? Что было на самом деле? Половина страны сидела в лагерях, а другая половина ее охраняла. Столько баб без мужиков должны были жить! А потом их обвиняли в том, что они с немцами жили. А с кем им жить? С медведем, что ли? А это вы их оставили

«Колыбельная»

немцам! Кто заключил союз с немцами? Это, действительно, жуткая, трагическая история. А теперь опять по Сталину ностальгируют. Люди привыкли к зверству и унижению. Я никогда не забуду рассказ моего любимого актера Льва Свердлина, который снимался у меня в фильме «Цена», — рассказ про Кагановича, который унижал своих генералов. И вот его оценка, слова человека, который при этом присутствовал: «Он жестокий, но справедливый». В чем справедливость? В том, что не выгонял своих подчиненных, — унижал, но не выгонял. На этом стоял советский режим.

Н.Баландина. После войны вы поступили в ГИТИС?

М.Калик. Да. В 1945 году я посещал подготовительные детские курсы при Доме актера, где историю французского театра нам преподавал Александр Сергеевич Поль. И в 1946-м поступил на театроведческий.

Н.Баландина. Почему вы выбрали именно театроведческий факультет?

М.Калик. Во-первых, я в театральной семье родился. Папа ведь у меня актер. И в доме бывали театральные люди. Он не был ни большим актером, ни крупным театральным деятелем. Вмешалась любовная история. Из этой истории можно сделать хороший фильм, поэтому я ее расскажу. Мой папа из простой еврейской семьи. Дедушка, папин папа, в честь которого меня назвали, делал кожаные пояса, дамские сумки, он был небогатый, рабочий человек. Папа и мама познакомились в Киеве, и когда дело дошло до серьезного, родители мамы возмутились: какой-то ремесленник станет мужем нашей дочери! Ведь мама была из очень богатой и образованной семьи. Она окончила классическую гимназию в Одессе. Дальше, в 1914-м началась первая мировая, и папу загреб-

ли в армию. Он вернулся с тяжелым ранением. И тогда возмутились уже другие родственники и знакомые: «Вы против брака дочери с героем войны?» Мамина семья перепугалась и дала согласие. Но с условием: папа должен уйти из передвижной театральной труппы и бросить актерство. Они были не бродяги, а артисты, которые переезжали из города в город и выступали. И папа так любил маму, что на все согласился.

Потом папа вернулся в театр. В Москве он работал при Госэстраде и создал свой театр марионеток. Одно время я был актером этого театра, и один мой друг — тоже, это было, когда я уже учился в ГИТИСе. Папа сделал для нас спектакль «О попе и о работнике его Балде». На летние каникулы мы уехали в Крым и выступали перед больными детьми. У самого папы был эстрадный номер «Хирургия» по рассказу Чехова с двумя куклами.

Н.Баландина. Почему же вы тогда поступили на театроведческий, а не на актерский?

М.Калик. Меня театр привлекал, и я правильно, как теперь понимаю, думал: пойду изучать театр, прежде чем стать актером или режиссером. А в ГИТИСе меня потянуло к режиссуре, театральной режиссуре.

Н.Баландина. Какие ваши самые яркие театральные впечатления?

М.Калик. В детстве, конечно, «Синяя птица». Все большие мхатовские актеры играли в спектакле, играли с таким удовольствием. А я с ними вместе потом уехал в эвакуацию, ведь они все папу знали. Второе сильнейшее впечатление — Театр оперы и балета в Тбилиси — во время войны, в эвакуации. Вахтанг Чабукиани в «Фаусте» Гуно — его хореографический эпизод произвел на меня потрясающее впечатление, я просто ночью не мог заснуть. Вот это настоящий театр.

Н.Баландина. Кто вам преподавал в ГИТИСе?

М.Калик. Учителя были еще царского времени, то есть они были связаны с той эпохой. Это был 46-й год. Красавец Дживилегов — крупный театровед. Второй — молодой армянин Григорий Бояджиев. Мокульский вел предмет «введение в театроведение». Всеволодский-Генгросс! У папы на полке стояла книжка «Русский театр 1812 года», а написал ее Всеволодский-Генгросс в 1912 году. Тогда он был уже известным театроведом. Это была одна из первых книг о театре, которую я читал. Учителя — один лучше другого! Теперь я понимаю, что они-то и дали нам эту основу — хороший вкус, правильный подход. Тогда я прочитал всего Шекспира, Библию — Дживилегов меня заставил. Я сдавал экзамен по зарубежному театру, и он меня спросил: «Вы что, не читали Библию?» «Нет, не читал». — «Вы хотите быть театроведом и не читали Библию? Вы, значит, безграмотны. Все сюжеты основаны на Библии. Идите читать». Библию не давали просто так, но нам дали — в библиотеке ГИТИСа. А потом я долго искал Библию и купил ее в букинистическом магазине. Теперь она стоит у меня на полке, здесь. А еще профессор Тарабукин, гениальный педагог. Он научил меня понимать живопись. Я очень любил живопись и в детстве хотел быть художником. Мне купили мольберт, я ходил в кружок рисования при ТЮЗе. Это увлечение потом мне очень-очень помогло. У меня визуальное мышление, и я терпеть не могу диалог в кино. Диалог — это не кино.

Тарабукин ходил с нами в музей и говорил не прямо, а иносказательно. Он должен был талдычить, что самое передовое искусство — это передвижники. «Вот это, видите, майор, невеста, собачка... Что это? Сюжет, сюжет. Литература». То есть не то, живопись — совсем не это. Как-то, когда мы пришли в зал скульптуры, он вдруг остановился и сказал: «Видите?! Подлинник! Подлинник! Чувствуете? Посмотрите внимательнее... Вот почему я не покупаю радио». Мы не поняли, что он имеет в виду. После паузы он добавил: «Не чувствую фактуры звука». То есть «не могу слушать концерты по радио». Как точно и образно он сказал. Здесь чувствуешь настоящее. А то — копии, копии — не чувствуешь времени. Вот я сюда, в Иерусалим, привез стулья из

своего московского дома. Посмотрите! Это не стулья, это произведения, они сделаны мастером, художником. На одной фотографии Шаляпин стоит около точно такого же стула. Мне все эти вещи не давали вывезти. Я должен был сделать фотографии, поехать в Музей изобразительных искусств, где определили стоимость и поставили штамп, и я должен был за все это заплатить, как будто это не мое. Вот этот камин тоже из Москвы, из нашей квартиры в Старопименовском переулке. Я разобрал его на части и отправил пароходом. Около этого камина мои дети родились, мы их мыли в корыте рядом с этим камином, он стал частью нашей жизни. У меня была идея снять фильм «Рассказы старого камина». Мы жили в очень интересном доме. В одном крыле жили мы, а в другом — семья актеров Малого театра Садовских. Я снял нашу квартиру и ее обитателей в фильме «И возвращается ветер...».

Н.Баландина. Почему вы бросили учебу в ГИТИСе и перешли во ВГИК?

М.Калик. В 1948—1949 годах, когда я учился, был самый разгар «космополитизма». Началось все с маленькой заметочки на первой странице «Правды» — «Об одной антипатриотической группе советских театральных критиков», — и уже в первой группе был Бояджиев. И вот собрали всех студентов ГИТИСа в актовом зале в старом корпусе, что напротив Египетского посольства. Приезжали партийные драматурги и выступали с трибуны, а рядом на лавке — на «скамье подсудимых» — сидели наши бедные преподаватели. Это были замечательные люди, мы их любили и уважали, и над ними издевались. Сурков говорил отвратительные слова. Я смотрел на Всеволодского-Генгросса, и у меня сердце сжималось. Я вышел и решил: не останусь здесь. К тому моменту я хотел перейти на режиссерский. Папа, правда, мне посоветовал: «Если ты будешь поступать на режиссерский, то поступай лучше в кино. Там есть перспектива, это новое искусство и долго еще будет новым». И, действительно, потом я понял, что это мое, потому что это зрительное искусство. К тому же я понял, что, став критиком, не смогу писать то, что я думаю, я должен буду обязательно вставлять цитаты, слова про партию, то есть врать. В режиссуре все-таки не совсем так, там свободнее, там не надо говорить напрямую. Михаил Ромм это всегда подчеркивал: «Настоящее кино — это немое кино. Чтобы показать, что Марья Ивановна — хорошая хозяйка, надо показать, как она все ловко делает, а в плохом кино просто говорят: «Она хорошая хозяйка». Кино — это изображение, запах, атмосфера. Недаром немое кино называли Великим немым. Надо сказать, что только благодаря Михаилу Ромму я поступил во ВГИК. В 1949 году евреев не принимали в институт. Подавать заявления разрешали всем. К экзаменам меня допустили, и я подумал: как будет, так будет.

Н.Баландина. Как проходил экзамен?

М.Калик. Мне дали сюжетную картинку — «Утро стрелецкой казни» Сурикова. Нам вручили два угольника, и я должен был с их помощью делать раскадровку — крупный план, общий план, средний. Ромм попросил: «Расскажите, как бы вы сняли этот эпизод. Сядьте и готовьтесь». Смотрю: темное небо, тучи и птицы. И я начал с панорамы: каркает воронье, потом идут кремлевские стены. Я увидел, что и художник рассказывает так: начинает с приезда стрельца, дальше все планы разные — герой в разных фазах; первый план — он обнимается с женой, потом прощается с миром христианским, встал, кланяется, потом он держит свечку и смотрит куда-то. Я отметил, что он смотрит на Петра, который сидит на лошади. Я показываю глаза, потом отдельно снимаю свечку, которая дрожит у него в руках, затем его подхватывают и ведут. Ромм одобрительно кивает. Потом я узнаю, что меня бы не приняли: мандатная комиссия не пропустила бы. Родители — евреи, папа был выслан и, конечно, не партийный, муж маминой сестры был расстрелян. Ромм сказал только одну фразу: «Калик будет учиться». Члены комиссии, думаю, его боялись, потому что знали, что этого еврея Сталин любит: он часто пересматривал роммовские фильмы про Ленина.

Н.Баландина. В 1951 году, когда вы учились на третьем курсе, вас арестова-

ли по обвинению «создание террористической организации». А на самом деле за что?

М.Калик. Никакой организации, конечно, не было, а были разговоры, и все они, как оказалось, записывались нашим товарищем. Компания, в которой были студенты разных институтов, собиралась у него, а там стоял магнитофон. Это был тоже еврейский мальчик, и мне потом его стало очень жалко. Когда мы освободились, то наши пошли бить его. Я отказался. Несчастный мальчик — у него расстреляли и маму, и папу, он жил с теткой. И когда он подрос

«И возвращается ветер...»

и собирался поступать в институт, его пригласили на Лубянку и спросили: «Кем ты хочешь стать?» Он ответил: «Хочу поступить на юридический в Московский университет». «Поступишь, если мы поможем, а ты поможешь нам. А если не поможешь, то пойдешь вслед за своими родителями». Несчастный мальчик: перед ним глыба такая! Что он мог им противопоставить? И я пойду его бить?! Потом, когда я женился, он каждое утро ходил с молочными бутылочками под нашими окнами, потому что жил неподалеку.

Нам тогда дали по двадцать пять лет, а потом заменили на десять. Нас судил военный трибунал за «террор». Но потом сняли одну статью — не «террор», но «намерение».

Именно в лагере я вырос в настоящего человека. Это был университет. Там даже физическое здоровье не имело решающего значения — люди либо ломались, либо закалялись. Мои родные думали: Мишенька — худенький, слабенький, болезненный. Ничего не болезненный, оказалось, что я здоровее других. Там были здоровенные мужики, и их качало от слабости: им надо было есть как следует, а кормили так, что вроде не умрешь, но и сыт не будешь. Я не могу поверить, что я стоял по колено в ледяной воде и бросал двумя лопатами землю, что все летело обратно в морду. Так ведь стоял — и ни разу не заболел. Заболел только тогда, когда «дал на лапу» доктору. Как это случилось? Мама прислала мне посылку, и я ему ее отдал, попросив бросить письмо маме в почтовый поезд. В лагере были все слои, огромный мир... Власовцы, бендеровцы, казаки, иностранцы... Пленные и политические... Немцы, венгры, итальянцы... Я бы за всю жизнь такого не увидел, такой разворот — социальный, национальный... С нами сидел командир подводной лодки, который вдруг плаксиво говорил на всю камеру: «Нас расстреляют! Вы знаете! Нас расстреляют». А рядом старый еврей, наполовину парализованный, которому восемьдесят

четыре года, все время шутил: «Спасибо Советской власти. Они мне дали двадцать пять лет жизни». Относился с иронией к себе, сильный человек такой, меня это поразило.

Н.Баландина. А сколько времени вы пробыли в «одиночке»?

М.Калик. Два раза по полгода. Там я отметил свое двадцатипятилетие и двадцатисемилетие. Знаете, я даже боялся, что разучусь разговаривать, и ждал встречи со следователем, который меня допрашивал, — чтобы поговорить.

Н.Баландина. Казалось бы, ваш опыт выживания в нечеловеческих условиях должен был сформировать жесткое, суровое художественное ви́дение, холодное, скептичное. А у вас рождается пронзительный, хрупкий, лирический кинематограф.

М.Калик. Тогда у меня было и то и другое, я выбрал сознательно второе, и душа была сохранена. Мне кажется, что я выдержал благодаря игре, которую я себе придумал: «меня послали сюда, чтобы я приобрел опыт, необходимый для будущего режиссера». И я был уверен, что выйду, что это пройдет. Хотя меня окружали люди, сидевшие с 37-го года. Эти люди уже не верили ни во что, ни в какие изменения. С другой стороны, среди молодежи были и ленинцы, которые верили в коммунистические идеалы. И очень может быть, что я тоже потерял бы веру. Одно дело находиться в лагере три года (меня реабилитировали в 1954 году), а другое — семнадцать. Но лирика — это то, что мне было вообще присуще, то, что было заложено в душе. Самое главное — оставаться самим собой. Микаэл Таривердиев мне тоже говорил эти слова. Оставаться самим собой, как тебя Бог создал. А это, оказывается, самое трудное, если вокруг тебя такое!

Н.Баландина. На мой взгляд, ваше содружество с Микаэлом Таривердиевым — уникальное явление в истории не только отечественного, но и мирового кино. Это идеальный союз кинорежиссера и кинокомпозитора. В ваших фильмах музыка и изображение так глубоко и тесно связаны, что кажется: одному трудно существовать без другого. Как будто музыка Таривердиева — голос пространства, попавшего в кадр.

М.Калик. Я согласен, мы в чем-то главном совпали. Никто не мог так точно понять и почувствовать и, самое главное, услышать. Он мне всегда повторял, когда мы с ним начинали работать: «Ты говори, говори». И я рассказывал, как я вижу сцену, а иногда просто о своих впечатлениях, воспоминаниях, но както связанных с данной темой. А Микаэл начинал импровизировать. Когда мы работали над фильмом «Человек идет за солнцем», Микаэл так сыграл главную тему, что мы не смогли потом повторить. Сцена: девочка с шариками. Я задавал ритм, говорил: «Вот она идет, идет, идет, а за ней мальчик, мальчик, он смотрит на шарики, а за ним дядя, дядя, он смотрит на ножки». Микаэл сразу начал играть: «рам пам пам пам... папара пара пара пам пам пам пам». Потом мы хотели записать начисто, но в итоге оставили этот первый вариант. А как мы втроем работали с Владимиром Высоцким в «Последнем жулике»! Тот тоже сразу сочинял, только он пробовал: так? так? А я все время разговаривал с ними. Помню, как Губенко, который играл героя в нашем фильме, привел Высоцкого ко мне в квартиру. Тот сразу спросил: «Гитара есть?» «Вот гитара сына». Он сразу понимал, что нужно, прямо на ходу вставлял слова, сочинял зонги. Высоцкий очень хорошо умел сплавлять иронию и «серьез». Смешение жанров — ведь это самое трудное, не у всех это выходит. Особенно сильным получился финал в «Последнем жулике», фактически это пародия на «кодекс строителей коммунизма». И вот этого уже перенести начальство не могло. Все вырезали, а я ничего не мог сделать, потому что был только художественным руководителем.

Н.Баландина. После учебы во ВГИКе вы сняли три фильма в Молдавии: «Атаман Кодр», «Колыбельная» и «Человек идет за солнцем». Было какое-то распределение в Кишинев?

М.Калик. Да. Это Михаил Ромм посоветовал руководству студии меня пригласить. Молдаване мне очень помогали, они действительно хотели, чтобы у них было кино, и поняли, что я могу это сделать. И финальную новеллу фильма «Любить» я снимал в Молдавии.

Н.Баландина. В фильме «Человек идет за солнцем» вы поставили задачу отсечь все, что мешает восприятию пластического языка? Ведь там два главных элемента — ритм и пластика кадра.

М.Калик. Это я и любил — когда не сюжет определяет, а внутренняя тема, ее развитие. Фильм не зависит от сюжета. Сюжет является только шампуром, на который нанизываются мысли, образы... Еще я очень люблю монтировать фильм.

Я всегда монтировал с учетом музыки. Конечно, не каждый раз музыкальный смысл и изобразительный (или фраза) должны совпадать, но обязательно тесно взаимодействовать... К сожалению, многие режиссеры этого не понимают: используя музыку в качестве иллюстрации, они просто подкладывают ее под изображение.

Н.Баландина. Откуда появилась эта необычная песня «У тебя такие глаза...» в фильме «Человек идет за солнцем»? Почему вы ее включили в фильм, ведь она никак не связана с сюжетом?

М.Калик. Микаэл нашел урбанистические стихи Семена Кирсанова и написал музыку. Эта песня работала на атмосферу эпизода «Сон мальчика». Ребенок видит искусственное солнце, потом в кадре — фантастическая ночь, огни машин в темноте, город... Это переход от яви ко сну. А сон в финальном эпизоде мы снимали на улице Росси: заход огромного солнца, которое мы сделали из светоотражающих пленок. Полили мостовую сначала, чтобы она тоже отражала. Это место только ленинградцы могли узнать, да и то не все.

Такую же странную песню — «Не отнимайте у женщин сигареты» — мы хотели вставить в фильм «Любить», но она не вместилась в структуру. Тяжеловато. Там и так много смысловых слоев. Поэтому мы слова убрали, а музыку оставили.

Н.Баландина. «До свидания, мальчики!» — один из лучших фильмов о войне и лучших отечественных фильмов 60-х годов вообще. Вы очень тонко выразили состояние детства и юности как «состояние рая» — абсолютного взаимного доверия, когда человек совершенно открыт миру, а мир открыт человеку.

М.Калик. Да, я помню это все, эту атмосферу довоенной Евпатории. Было все другое: жили все вместе — греки, татары... «Пой, ласточка, пой». «Рахат-лукум, лукум-рахат. Кому как нравится». Греки кричали: «Кефалика с лимонником!» Их тогда еще не вывезли. У меня детство связано с этой атмосферой — доброжелательной, веселой, забавной. Курзал, где выступают конферансье. Это все милое, простое, человеческое. То, что вспоминаешь как самое лучшее.

Н.Баландина. Мне кажется особенно ценным то, что вы выразили это состояние в чистом виде, без привкуса трезвого знания о взрослом мире. Это очень редко встречается в фильмах о войне. Здесь война присутствует только в хронике и в титрах, в основном она за кадром. То есть детство, юность показаны как мир, который значительнее, сильнее остающегося за кадром, как настоящая реальность.

М.Калик. Это возраст, который не может воспринять ужас, отбрасывает его от себя. И поэтому я взял фразу Балтера и три раза повторил в фильме — как заклинание: «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость». Это мой первый фильм, когда я понял, что я должен делать произведение на стыке разных жанров. В фильме «Любить» это будет соединение сказки и хроники. И тут этот прием сработал. Вспыхивают титры: «Витька погиб под Ржевом».

Все мои «мальчики» дополняли друг друга. Мне было тридцать семь, а им девятнадцать-двадцать. Самым старшим был Миша Кононов, хотя и выгля-

дел совсем мальчишкой. Он уже служил в Малом театре. Кононов в жизни такой и есть, как его герой. Какой он человек прекрасный! Простодушие — его главное качество. Не простота, а простодушие — готовность принять безоговорочно. Колька Досталь раньше нигде не снимался, он помогал на площадке, возил тележку. А оказывается, у него от отца артистизм: он сыграл так, как ни один актер не сыграет. И потом он стал режиссером, и хорошим режиссером! Стеблов снялся до «Мальчиков» в фильме «Я шагаю по Москве». Сначала мы снимали в Евпатории — большую часть, потом доснимали в Ялте и в Одессе.

Н.Баландина. В этой картине главной пластической метафорой является море. Почему этот образ стал центром картины?

М.Калик. Я сразу представил начало истории: счастье — это как рыба в воде. К тому же они морские ребята, не вылезают из воды.

Н.Баландина. Но самое главное — вы не их снимали, а их ощущение. В первом эпизоде нет крупных планов исполнителей, только общие, пейзаж, силуэты. То есть установлена дистанция и за счет этого, видимо, передано их мироощущение — состояние безграничной свободы.

М.Калик. Вот это и есть чудо кино. Ни в каком другом виде искусства это показать невозможно — с таким острым чувством физической и одновременно духовной реальности. В кино представляешь сцену и входишь в нее, ты сам здесь, в этом пространстве.

Н.Баландина. Как вам удалось с оператором Леваном Пааташвили снять поразительные серебристые кадры, увиденные как бы с точки зрения самого моря? И как вы придумали снять сцену изнутри, под водой?

М.Калик. Я ее увидел... Технически это можно сделать — нужен специальный бокс для камеры. Мы обсуждали с Леваном Пааташвили, которого я считаю оператором номер один, морскую съемку. Мне хотелось, чтобы все было серебряное. Так и получилось. Мы придумали, как это сделать: заказали белые полотна — большие рамы, на которые была натянута ткань, что позволяло дать мягкую подсветку и смягчить тени. Нет резкого контраста. Мы использовали разные фильтры, можно регулировать не отражателями — резкими лампами, а легким покрытием, которое дает рассеянный, смягченный свет, тени мягче. На общем плане это нельзя сделать, только на крупных и на средних планах.

Н.Баландина. Сращение визуального ряда и музыки в этих кадрах создает потрясающий эффект.

М.Калик. Да, я согласен, Микаэл добился такой классической прозрачности, что превзошел самого себя. Я ему говорил: «Это твоя лучшая музыка в кино». На экране — блики солнца, мальчишки вылезают на бочку и кричат.

Н.Баландина. Чем «До свидания, мальчики!» так рассердили идеологов, запретивших картину?

М.Калик. Трудно сказать, что там у них в голове. Требовали вырезать эпизод с тачками («издевательство над стахановским движением»), полгода продолжалась эта история. Это «соревнование», вообще-то, было похоже на нашу лагерную жизнь. Когда мы выходили за ворота, звучала гармошка и мы работали под музыку. «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля». Но это только одна сцена. Впрочем, по всем моим картинам были поправки, все время шла борьба — кроме «Колыбельной». Мне всегда говорили: «Сделайте еще одну «Колыбельную». Там простые советские люди». Но больше всего, конечно, возмутил фильм «Любить»: «У нас государство не религиозное. Зачем «Песнь песней»? Почему у вас священник разговаривает со зрителями?»

Н.Баландина. Какие замыслы вам хотелось реализовать после приезда в Израиль? Что удалось и что нет?

М.Калик. Я больше всего хотел снять фильм о Корчаке. То, что в России его не захотели сделать, понятно. Сценарий «Король Матиуш и старый доктор»

мы написали с Александром Шаровым в Гаграх в конце 60-х. Хотя «Ленфильм» очень хотел, чтобы мы сняли этот фильм. Только на самом верху все остановили. Вот Галич мне подарил свою поэму о Корчаке — «Кадиш». «Кадиш» — это молитва, которую читают над могилой близкого человека на кладбище. Надо, чтобы присутствовали десять мужчин. Я не религиозный человек, хотя не могу сказать, что я неверующий, но не религиозный, то есть не выполняю все религиозные обряды. У меня сын и жена в Иерусалиме похоронены. В Москве один раз в год я ходил в синагогу и здесь один раз в год хожу. И вспоминаю всех своих ушедших.

Конечно, жалко, что не удалось сделать «Корчака». Я, правда, и вел себя так — независимо. Каждый раз, когда речь заходила о конкретных вещах, подсчетах затрат на картину, все срывалось.

Н.Баландина. Вы преподавали режиссуру в 70-е годы?

М.Калик. Да. Вообще нужно сказать, что было много людей, которые мне очень помогали, поддерживали. Приехав в Иерусалим в 1971 году, я сразу принял предложение возглавить Киношколу, меня попросили стать художественным руководителем. Это школа, которая готовит не кинематографистов, а преподавателей любительского кино. Я должен был найти педагогов и составить программу обучения, что и сделал. Я научился читать на иврите, более или менее говорить, объяснять простейшие вещи — задачи, упражнения. Мне дали в рассрочку квартиру, я купил машину.

В Израиле часть денег дает на фильм государство; это первый вклад, потом подключается продюсер. В 1973 году я снял фильм «Трое и одна», где использовал сюжетную конструкцию «Мальвы» Горького с израильскими героями и местными реалиями. Отец, сын и одна женщина. И — бродяга, говоря сегодняшним языком, хиппи. Четыре актера — так у Горького, четыре персонажа. Это малобюджетный фильм, мы снимали на маленькой студии около Тель-Авива. Декораций практически нет, одна палатка на берегу моря. Только мы начали подготовительный период — наступает октябрь, бац, война с Египтом. Все остановилось. Потом в апреле работа возобновилась — мы снимали в Эйлате и в Синае, в пустыне. Дорога через каньоны на подступах к Эйлату очень живописная. Цветные камни. Вообще, скажу вам, Израиль — невероятно красивая страна. Здесь всё есть, и этим он отличается: здесь десять климатических зон, проезжаешь чуть-чуть — и попадаешь в другой мир.

Когда я увидел наш фильм, мне показалось, что он не получился, и я даже сказал об этом. Но недавно я его пересмотрел и почувствовал, что там есть то, чего нет в израильских фильмах, — есть правда о том времени, о войне. Есть какое-то предчувствие трагедии, хотя я специально этого не делал.

А потом, когда возникли трудности с воплощением моих проектов, я решил: не буду терять время, буду снимать документальные фильмы, в основном об Израиле. И мне это нравилось.

Я здесь уже сорок лет! Полжизни! Но первая половина осталась там, в Союзе. В нее входило детство, юность. Меня спрашивают: «Там было лучше, что ли?» Да, лучше, потому что там я был молодой. Давай я вернусь в лагерь, в одиночную камеру... Но дай мне снова двадцать пять лет... Другое ощущение жизни.

Иерусалим

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Курица и птица

Игорь Ковалев

Режиссер Игорь Ковалев, один из отцов-основателей студии «Пилот», обладатель высших наград самых престижных анимационных фестивалей, сегодня бесспорный авторитет в мире авторской — да и коммерческой — мультипликации. А начиналось все в Киеве в конце 70-х. Тогда Игоря Ковалева и Александра Татарского называли «сиамскими близнецами». Они были не разлей вода в работе и в розыгрышах, из которых можно составить антологию анекдотов. Бесшабашная жизнь Ковалева и Татарского казалась похожей на их первые опыты в анимации: быстро, смешно, непредсказуемо.

Татарский говорил, что они дополняют друг друга по принципу взаимодействия двух шестеренок. В Киеве Игорь и Александр сняли подпольный фильм «Кстати о птичках» на сконструированном ими станке, который Татарский собирал чуть ли не два года. Свое кино они полностью делали сами — от сценария до записи звука. Их андерграундная студия называлась «Фокус».

Нашпигованные гэгами визуальные скетчи оказались для начинающих режиссеров счастливым билетом в профессию. Татарский пошел работать на Всесоюзное телевидение, счастливчик Ковалев поступил на Высшие курсы, учился у Федора Хитрука, Юрия Норштейна, Владимира Пекаря и Виолетты Колесниковой.

На ВКСР рыжий мальчик из Киева увидел, что существует Кино с большой буквы. После встречи с работами Брессона, Бергмана, Дрейера земля поплыла у него под ногами.

Татарский привлекал Ковалева к созданию своих телевизионных фильмов нелегально: в Москве невозможно было прописаться. Ковалев работал под псевдонимом Ольга Охримец. Так звали художницу Киевской студии, которая вышла замуж за москвича... С помощью ее имени Ковалева «прописали» на мультителестудии.

Потом Татарский с Ковалевым и все их соратники и ученики дружно перешли на студию «Пилот». По словам Ковалева, идея создания профессиональной студии маячила еще в пору пребывания в Киеве. Когда они учились на курсах аниматоров, Саша, по-бендеровски размахивая руками, без умолку говорил о будущем кинопредприятии. Ковалев урезонивал: «Может, сначала аниматорами станем?» Игорь всегда стремился к лабораторному постижению тайн профессии, к оттачиванию навыков.

Что их, таких разных, объединяло? Любовь к цирку. Любовь к Чаплину. Безоглядная и фанатичная любовь к анимации. Точка соприкосновения-созвучия — смешное.

Татарский-режиссер и Ковалев-художник вместе сделали киноэссе «Пластилиновая ворона» (1981), которое тут же было запрещено к показу за идеологическую невыдержанность. Помогли Эльдар Рязанов и Ксения Маринина — с их легкой руки фильм был выпущен в телеэфир и пошел в народ. Через несколько лет Татарский с Ковалевым — оба режиссеры и художники фильма — сделали «Крылья, ноги и хвосты» (1985), бурлескный мультдиспут на тему, что же лучше: крылья, хвост или ноги, оказался не менее популярным.

«Пластилиновая ворона» (художник-постановщик)

Но Ковалев, обладающий редким в пластическом искусстве талантом смешить, как въедливый комар, твердил, что хочет делать что-то иное, противоположное. Ему стало тесно в комиковании, в розыгрыше.

Всемирно известным имя Игоря Ковалева стало после первого пилотовского арт-фильма «Его жена курица» (1990). Сюрреалистическая притча об отношениях мужчины и женщины заявила о рождении автора, создателя нового художественного мира.

Разумеется, фирменный стиль Ковалева, а через него и стилистика студии «Пилот» испытали влияние разных анимационных школ и отдельных художников. Но когда видишь стремительный штрих, дрожащее, словно дышащее изображение, прежде всего вспоминается манера эстонского классика Прийта Пярна.

Еще в начале 1980-х юный Ковалев посмотрел пярновский фильм «Треугольник». Вообще-то Игорь пришел в киевский кинотеатр «Дружба» на какой-то иностранный игровой фильм. Перед началом сеанса показывали киножурналы. И вдруг вместо скучных «Новостей дня» прокрутили анимационный сборник, одним из сюжетов которого был «Треугольник». Увидев этот мультфильм, Ковалев сразу ушел из зала, отправился в кассу и купил билет на следующий сеанс. Подождал на улице, пока кончится игровая лента, и снова поспешил в зал на «Треугольник». Этот фильм, по признанию Ковалева, буквально его взорвал.

Картина «Его жена курица» в какой-то степени развивает историю «Треугольника» — там тоже сложные внутрисемейные отношения. Но если Пярна больше интересовали внешние перипетии треугольника, то Ковалев предпринимает глубоководное путешествие в микрокосм одной семьи, в мир, страшноватый своей синей рутиной и в то же время притягательный. Душный, жестокий, задыхающийся от ненависти и... любви.

Все эти страсти и чувствования укрыты пыльной завесой обыденности: полосатый халат, лекарства, кухня. Легко ли обнаружить с подсказки «доброжелателя», что твоя жена — курица, что безнадежно погрязла в быте? Ты уже и сам видишь: вместо шаркающих тапочек по кухонному полу скребут когти куриных лап. Ковалев разыгрывает семейную драму как сюрреалистическую экзистенциальную трагедию, которая, впрочем, может служить фотографической карточкой чуть ли не каждой семьи. А кто из нас не курица? Мы просто никому этого не сообщаем, прячем коготки на куриных лапках подальше от недобрых глаз.

«Самый главный воробей» (аниматор)

В самом начале непредсказуемых и голодных 90-х Ковалев уехал в США.

Они не были диссидентами, уезжали от безденежья, от авторитарной серости, от тоски. Впрочем, у отъезжанта Ковалева своя история. Его пригласили в Америку с фильмом «Его жена курица». На студии Disney режиссер встретился с президентом Klasky Csupo Габором Чупо. Увидев ленту Ковалева, Чупо не раздумывая пригласил его работать: «Приезжай прямо сейчас». «Я не могу, делаю в Москве фильм «Андрей Свислоцкий», — ответил Игорь. «Заканчивай у меня», — настаивал господин Чупо. «Нет, это фильм студии «Пилот».

Безусловно, Игорю Ковалеву было любопытно поработать в новых условиях. Однако он был уверен на сто процентов, что уезжает максимум на год. Перед отъездом Татарский сказал своему самому близкому товарищу: «Знаешь, оттуда еще никто не возвращался». Ковалев не согласился: «Спорим, через два месяца вернусь». Он приехал через одиннадцать месяцев. Но в отпуск...

Благодаря энергии Чупо на его американской студии образовался филиал «Пилота»: Андрей Свислоцкий, Евгений Делюсин, Дмитрий Маланичев, Сергей Шрамковский, Виталий Шафиров. Татарский ярился — у него выманивали на сладкую жизнь лучших, — но ничего поделать не мог. «Получается, что мы, как дурачки, обогреваем вселенную! — возмущался он. — Учим десять человек для себя, а они тут же уезжают, потом следующие десять...»

«Золоторогий олень» (аниматор)

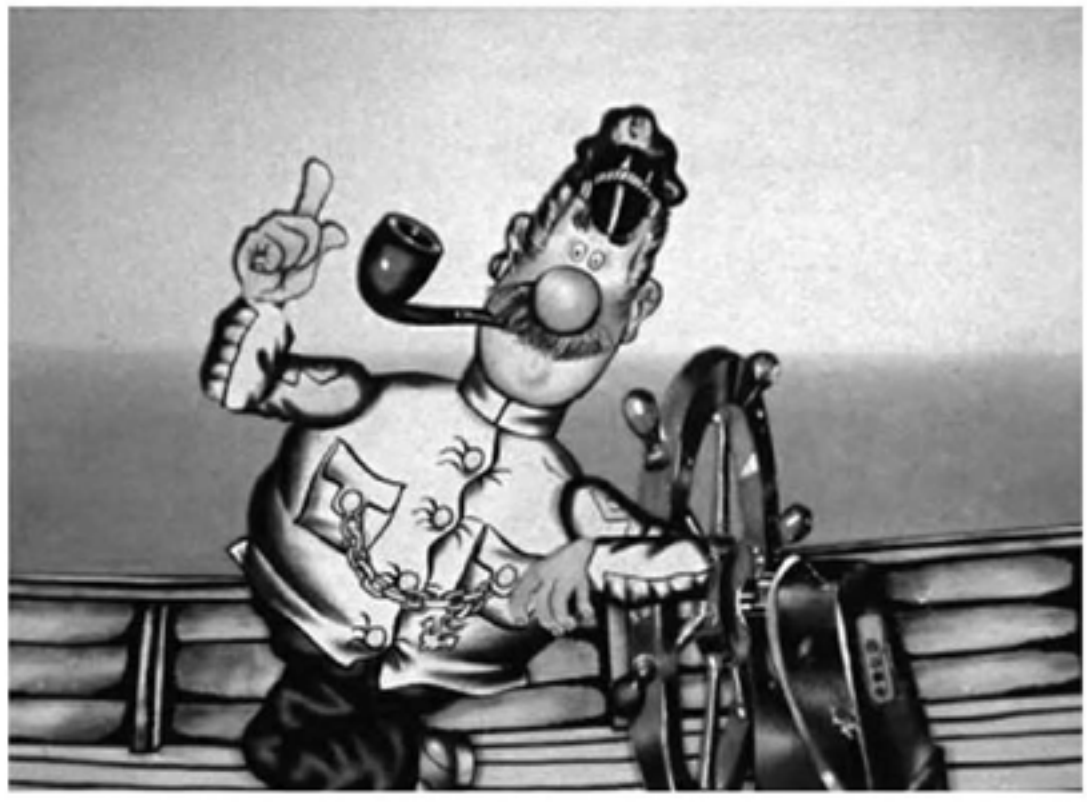
В 1991-м, когда Ковалев начал работать на Klasky Csupo, там трудились человек сорок, но студия уже была знаменита «Симпсонами». Ковалев поначалу корпел над сериалами для телеканалов Nickelodeon и Fox. А в 1998 году стал режиссером первого полнометражного анимационного фильма студии Paramount по мотивам сериала «Ох, уж эти детки!» — «Карапузы» (The Rugrats Movie). Работа шла в жесточайших рамках, в сплошных ограничениях. Тем не менее картина с бюджетом 30 миллионов долларов, несиропной продвинутой графикой и маленькими героями-монстриками заработала 100 миллионов.

Популярнейший и один из самых продолжительных в США сериалов «Ох, уж эти детки!» (Rugrats, 1991—2004) и до ведущей режиссуры Ковалева (он работал вместе с режиссером Нортоном Виргином) был плодом усилий «русской мафии». Мало кто замечал, что на ключевых должностях в создании этого проекта трудились девять россиян — птенцы российской студии «Пилот». Арт-директором известной полнометражной комедии «Симпсоны в кино» был пилотовец Дмитрий Маланичев.

Помимо сериалов Ковалев снимал рекламу и клипы. Сам он признается, что ни «Ох, уж эти детки!», ни конвейерное кинопроизводство «Симпсонов» его не вдохновляли. Клишированные персонажи он множил в бесчисленных раскадровках лишь для того, чтобы заслужить право на свое кино.

Авторские фильмы Ковалева не для быстрого понимания. Это кино для медленного «чтения», требующее усилия, вглядывания, вдумывания. Картины режиссера — труднопроходимые дебри. Но они не отпускают, толкают к новому просмотру, втягивают в долгий разговор.

В Америке Ковалев снял «Птицу на окне» (Bird in a Window, 1996), финальную часть сюрреалистической трилогии (первые два фильма: «Его жена курица» и «Андрей Свислоцкий») об отчуждении, одиночестве, непонимании другого. Задумывался этот фильм еще в Москве. Над дизайном картины трудился давний соратник Ковалева художник Дмитрий Маланичев.



«Приключения капитана Врунгеля» (художник)

«Птица на окне» начинается с темноватого, исчерканного травой и пятнами облаков кадра. Птица преследует мотылька, на лету откусывая ему крылья кусочками. Наконец выдранное крыло, трагически описав круг, падает на черную землю. Это пролог очередного экзистенциального семейного триллера.

Затем птица добивает распластанное бескрылое насекомое, уже отдышавшись, неторопливо. В шляпной коробке сидит ребенок, махонькая непослушная девочка. После молитвы на ночь, из которой мы услышим единственное слово «аминь», дитя получает пощечину от матери.

Все как в жизни — внезапно, непредсказуемо. Вот хозяйку дома и ее любовника охватывает неодолимое пламя страсти, они сливаются в жарком поцелуе. Затем он деловито и брезгливо вытирает рот и, пританцовывая, уходит, грызет яблочко, держит книжку под мышкой. Молчаливым свидетелем всех происшествий в странном доме оказывается глиняная птица на окне.

Тут каждый кадр объясняет что-то важное про предыдущий. Голая женская рука тянется из-под простыни. Мужчина уже летит в кровать. Птица на кровавом фоне доедает свою сморщенную жертву. Бьют часы. Мужчина воровски покидает дом, полный недосказанностей, тайн, драм. Он заворачивает глиняную птицу, как в саван, в тряпицу и удаляется, оставив обглоданную ветку винограда на тарелке.

Важнейшая деталь фильма — окно. Это пограничье между затхлым, задушенным нелюбовью домом и воздухом улицы, где всюду жизнь: носится рыжая собака, садовник собирает урожай яблок, мычат коровы. Глиняная птица обитает на пороге мертвого и живого, наблюдая вместе с нами за жизнью обитателей дома, точнее, за ее имитацией.

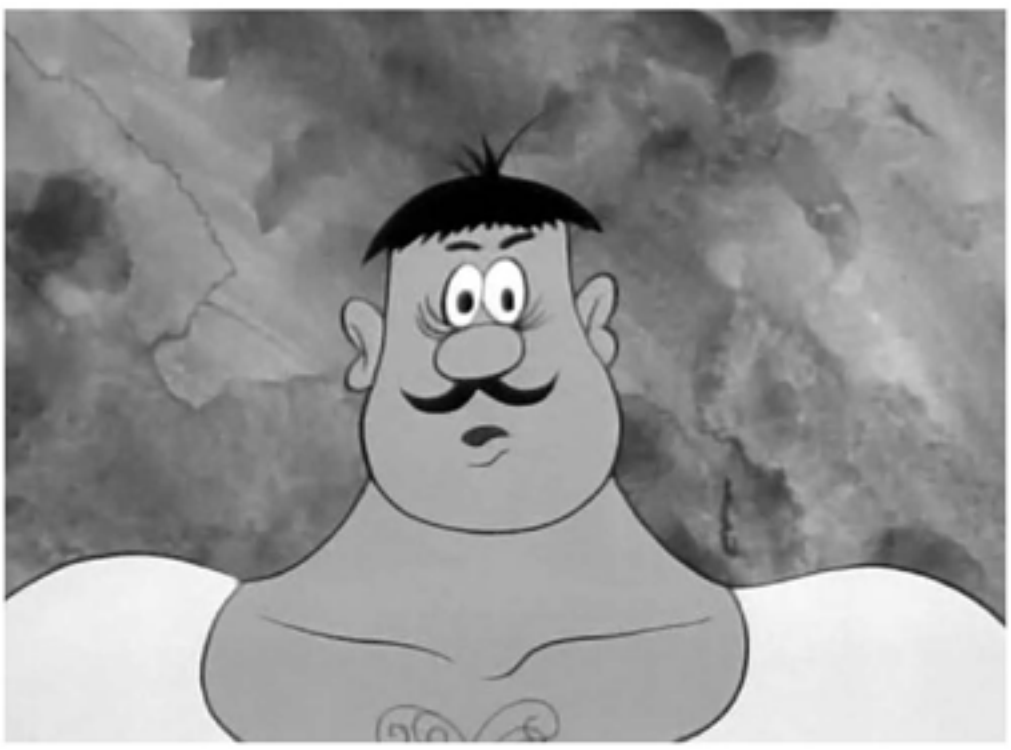
Ковалев словно экранизирует собственную мысль: «Для меня искусство — тайна. Как будто вы смотрите в открытое окно и видите что-то. Вам это ин-

тересно, но вы не знаете точно, что это или что происходит с людьми, слова которых долетели до вас. То же самое и в искусстве».

Татарский называл Ковалева «талантливой мясорубкой». Игорь цепляет любую информацию, впечатления, размышления, краски собственной жизни и потом перерабатывает в кино. В своих картинах он зодчий. Ковалев строит воздушные мосты между пространством бессознательного потаенного и реальностью. Он обманывает жанровые ожидания, подчиняясь исключительно летучей волне, несущей автора и зрителя в общем рваном ритме дыхания.

Его верлибры — тревожное путешествие в частную, интимную жизнь. Память — зыбкий плот, несущий нас в неизвестность. «Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии», — писал Бродский, самый близкий образному миру Ковалева поэт. Могуществу Хроноса режиссер также противопоставляет память. А энергия напряжения фильмов Ковалева сродни желанию Бродского прорваться сквозь пелену пространства к черным безднам времени.

Удивительно, но продюсер Чупо шел Ковалеву навстречу, видимо, понимая, что если у бешеной творческой энергии этого субтильного загадочного русского художника не будет выхода, он просто взорвется. «Когда у меня был готов сценарий очередного авторского фильма, Габор освобождал меня от студийных обязанностей до тех пор, пока я не заканчивал работу над своей картиной», — рассказывает Ковалев.



«Как казаки на свадьбе гуляли» (аниматор)

Вскоре студия Klasky Csupo стала одной из пяти крупнейших производственных мультикомпаний мира, приобрела здание на бульваре Сансет, где работали примерно 350 человек. Ковалев убежден, что в этом успехе есть серьезный вклад российских аниматоров. В окно студии была видна гигантская надпись на холме: HOLLYWOOD. Работая на Klasky Csupo, мультипликаторы ощущали себя частью гигантской киноиндустрии.

Тем временем Ковалев втайне от всех сочинял авторскую ленту «Молоко». Узнав об этом, Чупо сказал: «С завтрашнего дня начинаешь делать свой фильм официально». «Ты шутишь?» — не поверил Ковалев. «Нет. Пошли к продюсерам». Продюсеры оторопели, но производство картины действительно началось.

Приступая к «Молоку», режиссер дал себе обещание: «Всё. Этот фильм сниму с другим художником и иначе. Надо изменить персонажей. Я устал от своего стиля...» Он привлек других художников, они нарисовали действующих лиц. Когда Ковалев взял карандаш и начал работать с этими персонажами, то взвыл. Он понял, что не может двигать фигурки — они не слушались, не одушевлялись.

Для Ковалева очень важно кратчайшее расстояние от руки к листу, от мысли к образу, от первого штриха к экрану. В этом его коренное отличие от Татарского, для которого главной была все же идея. Татарский был не только режиссером, но вдохновителем конкретных фильмов, гигантских мультсаг, каковой стал национальный проект «Гора самоцветов».

Ковалев, отвлекаясь по мере необходимости на коммерческие проекты, продолжал идти по пути андерграунда, психологического «сюра», парадоксальных соцветий форм и смыслов. Татарский же всегда стремился к «народно-

му кино». Все, что Ковалев делал без Татарского, не очень-то похоже на их совместные работы.

Посмотрев «Молоко», Татарский сказал: «Игорь, снимаю перед тобой шляпу. По изображению, по технике я ничего подобного не видел. Это апофеоз анимации... Свет, тень, весь объем... Но что там происходит внутри? Я ничего не понял. Мне это совершенно не близко».

Шестнадцатиминутное «Молоко» (Milch, 2005) — вариация на тему детских страхов и догадок про взрослую жизнь, исповедь о собственном душевном, духовном и физиологическом созревании. Своей неприкрытой обнаженностью, нелинейным движением истории фильм отталкивает многих зрителей.

«Обратная сторона Луны» (автор сценария)

В «Молоке» автор возвращается в свое прошлое. «Эти воспоминания очень личные, — говорит Ковалев. — Мне было лет семь-восемь. На нашей даче под Киевом в летнее время жили три поколения семьи: бабушка, дедушка, мама, папа и мальчик. Этим мальчиком был я. Все остальное придумано — молочница, папа, у которого с ней что-то было, влюбленный в нее мальчик и мама, которая обо всем догадывалась... В основе моих фильмов обычно очень простые истории, для понимания которых не требуется диалог. Этот фильм отличается тем, что его герои разговаривают друг с другом, хотя и на несуществующем языке, который придумала моя подруга. Людям не обязательно все понимать».

Люди и не понимают. Точнее, каждый улавливает что-то свое. Ковалев создает обширное внутреннее пространство для истории, смыслов, эмоций. Каждый зритель гуляет по этой территории как умеет.

«Молоко» — рисованная гротескная психодрама. Здесь сгущенная в плотной графике реальность выгнулась в вольтову дугу, преломляясь в радужке глаза ребенка. Фильм начинается с дождя, который обволакивает старинный немецкий город (не случайно название фильма — немецкое «Milch») осенью и слезой. Мальчик — копия отца. Ребенок болезненно переживает семейный раскол. Следит за отцом, встречающимся с юной упитанной молочницей. Видит, как мать с отцом отворачиваются друг от друга, когда спят. Тень молочницы скользит по витринам, как тень ускользающего чувства.

«Следствие ведут Колобки» (режиссеры Александр Татарский, Игорь Ковалев)

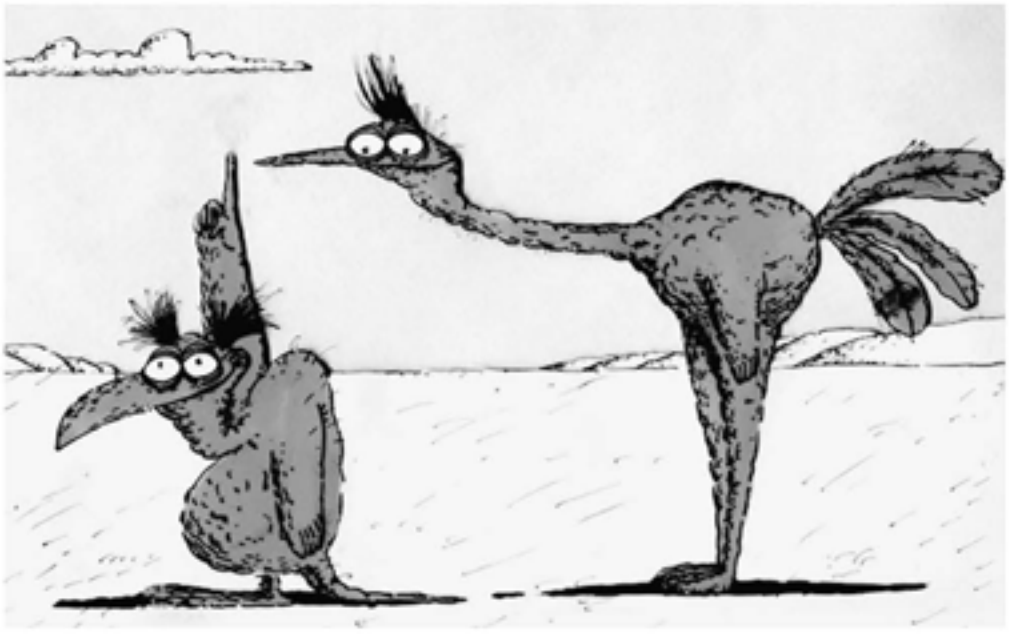
Сын хочет быть любимым. Он завязывает отцу шнурки на ботинках, сдувая с них пылинки, целует фотографию отца. Он хочет понять: что значит быть взрослым и любить молочницу? И почему это так стыдно и больно? Мальчик сковыривает с коленки болячку, стремясь физической болью заглушить душевную.

Важная для Ковалева тема — исчезновение тепла из дома, где живые чувства подменяются ритуалом. Острее всех это ощущает ребенок. У мальчика есть макет семейного дома. Внутри макета отец все куда-то собирается уходить. Мальчик с остервенением катает по полу машинку, разбивает ее о стену, потом замирает на полу, слипается-сливается с ним. То ли живой, то ли мертвый, то ли есть, то ли нет. Взрослые и не видят его — гасят в комнате свет. А был ли маль-

чик? Всем не до него. Особенно папе, которому ребенок так усердно начищает ботинки.

Молочница умчится на мотоцикле с очередным любовником. Мать стукнет по столу бутылкой с молоком — вещественным доказательством предательства. Отец виновато опустит голову. И в доме все будет по-прежнему.

Бабушка нанесет на лицо крем, накапает сердечных капель на сахар, укроется простыней с головой. И в темной комнате сквозь белую простыню будет просвечивать зеленоватым светом лицо-маска. В финале на грешный шумный город беззвучно упадет чистый снег, символ если не новой жизни, то ее очередной главы.



«Крылья, ноги и хвосты» (режиссер, художник-постановщик, аниматор)

Аккомпанементом к этой расщепленной на детали истории служат стук ставней, шорох дождя, скрип старого дедушкиного кресла, звук проезжающей машины, грохот отбойного молотка, шум радиоволн, лай собак и редкие реплики людей на непонятном языке.

«Молоко» — одно из самых зрелых, сложных, талантливых произведений мировой анимации нового века. По степени погружения в глубинный мир сознательного и бессознательного фильм стоит в ряду литературных опытов Генри Миллера, Джерома Сэлинджера, Джеймса Джойса.

Прежде всего Джойса. Безысходность, реалистическая определенность времени и пространства, стремление увидеть все во всем, быстрая река художественной речи без запятых и точек, сюжетосложение в форме ребуса, не подлежащего окончательной разгадке и, наконец, принцип внутреннего монолога как потока сознания — все это роднит Ковалева с джойсовским методом подачи материала. Но Ковалев воссоздает мир не в слове, а в острой графике, помноженной на прозрачные слои, одушевленной и озвученной.

При всей многослойности и многозначности «Молоко» — картина ясная и простая. Только эти ясность и простота (как и в других зашифрованных лентах автора) прорастают после нескольких просмотров. Фильм, словно луковица, снимает с себя слой за слоем, ты продираешься к его сердцевине — и плачешь.

«Его жена курица» (режиссер)

Когда Ковалев сделал половину картины «Молоко», Габор Чупо пришел к нему с поникшей головой: больше он не мог финансировать проект. Кризис сильно ударил по Klasky Csupo: в отсутствие заказов пришлось провести сокращение штата и урезать зарплаты оставшимся. Ковалев отдал американской студии более пятнадцати лет жизни.

Закончить фильм помог известный адвокат Генрих Падва, бывший тесть и настоящий друг Ковалева. Вложив 150 тысяч долларов, Падва стал сопродюсером анимационной картины «Молоко», которая, конечно, не принесла ему ни цента, зато стала мультирекордсменом по фестивальным призам.

Ковалев сам делает рисунки к своим фильмам, при этом не считает себя профессиональным художником, хотя мог бы им быть. Стиль его живопис-

ной графики заметно изменился по сравнению с суховатым, подчеркнуто гротескным пером в «Курице». В художественной манере Ковалева можно заметить влияние фактур Хосе Луиса Куэваса, пластики Георга Грооса, темперамента Михаила Курзина, магнетизма позднего Норштейна, образцов примитивного искусства. Сам же Ковалев признается, что тяготеет к манере детского рисунка. Вообще, визуальное, формальное, изобразительное для него важнее слов и заложенных в них смыслов. Для Ковалева кино — это ритмическая пластика, живая пульсация в кадре, в монтаже, движение камеры. И фильмы свои он строит по законам музыкального произведения.

По своей сути Ковалев — совершенно уникальный для наших широт автор. Подобно двуликому Янусу, он смотрит сразу в две стороны — коммерческого кино и артхауса. Ковалев мастерски использует новые технологии на всех этапах создания фильма, владеет тайнами монтажа, он — виртуоз во всех составляющих производственного процесса анимации, в дизайне персонажей, их движении, реквизите, фонах, голосах за кадром и т.д.

При этом Ковалев — редкий самоед. Он неустанно повторяет, что половина фильмов, которые сделал, ему не нравится. Он точно знает сегодня, что и как переделал бы в них. Но это не отменяет его отношения к процессу творчества как к игре — круглосуточной, требующей всех умственных и душевных сил, выедающей тебя изнутри, но все-таки игре.

Даже сценарий десятиминутного фильма у Ковалева занимает большой том: «Дверная ручка за три кадра поворачивается вниз. После чего дверь открывается за восемь кадров. Персонаж входит в комнату за семь кадров. Делает шесть шагов. Каждый шаг — приблизительно двенадцать кадров».

На разделенной пополам странице с одной стороны изображение, с другой — звук. Листая этот том, можно увидеть-услышать фильм. Закадровый звук предварительно записан в сценарии более подробно, чем изображение в кадре. Ковалеву нужна полифония: звук и изображение сосуществуют в драматическом, порой конфликтном диалоге — никакого унисона.

Фильмы режиссера представляют собой синтез философии, авангардной графики, анимации, почти хореографической пластики. Они множество раз назывались в списках высших достижений современного мультkино. Ковалев — единственный мультипликатор в мире, трижды удостоенный Гран-при международного фестиваля в Оттаве. Его американские картины «Птица в окне», «Летающий Нансен» и «Молоко» получили несметное количество призов, ленты «Его жена курица» и «Молоко» включены в список пятидесяти лучших короткометражных мультфильмов, созданных за последние пятьдесят лет (по версии АСИФА).

Живя и работая в Америке, даже в самые благоприятные минуты Ковалев твердил: «Я работаю здесь временно. Если что-то изменится в Москве или Киеве, я туда поеду». Что его огорчало в комфортной лос-анджелесской жизни, где круглый год температура +24? Именно это — комфортное однообразие. И еще отсутствие запаха весны.

Он вернулся. Он работает в компании «Базелевс» с Тимуром Бекмамбетовым и Анатолием Прохоровым, своим давним соратником еще по пилотовским временам, над сериалом «Приключения Алисы». Сейчас, когда пишется эта глава, Ковалев завершает первую двадцатишестиминутную пилотную серию. Говорят, получилось неплохо. Видимо, сработал талант двуликого Януса: кино выходит плотным, зрелищным, цепляющим. Продюсеры потирают руки, рассчитывая на долгоиграющий тридцатитрехсерийный проект.

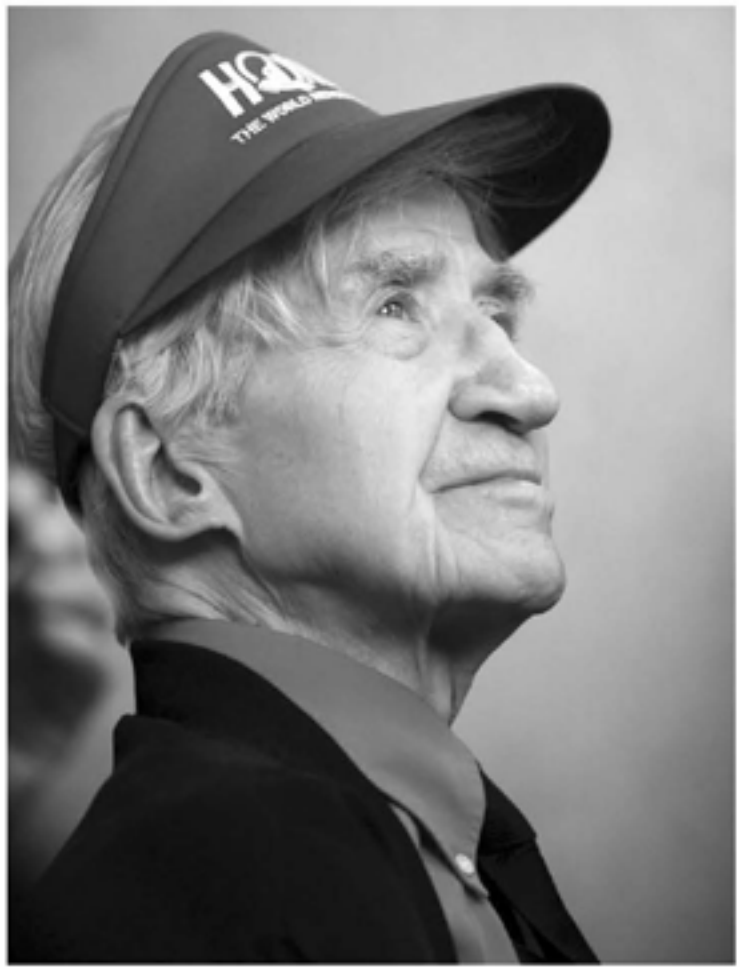
А Ковалев снова мечтает об авторском фильме. Сценарий уже написан. В свободное от коммерции время режиссер делает эскизы. Крупнейшая канадская компания готова взять на себя значительную часть финансового обеспечения картины. Идет поиск российского или украинского продюсера.

А мы ждем еще одного непролазного, как дебри Джойса, фильма. Нам очень нужно такое сложно-простое кино — на преодоление, на вырост.

АЛЕН РЕНЕ:

«Я скорее ремесленник-любитель»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭРИК ЛИБИО



Ален Рене

Во время беседы Ален Рене просчитывает, взвешивает каждое слово, при этом оставаясь неизменно ироничным. В свои девяносто лет старейшина французского кино пребывает в прекрасной интеллектуальной форме; лишь сколиоз мешает ему совершать длительные сложные поездки.
«Я похож на циркового монстра», — замечает он со столь характерной для него искренностью. После пятидесяти лет непрерывной работы автор картин «Хиросима, любовь моя», «Провидение», «Мелодрама» остается активным, обретая вторую (или третью?) молодость в своих фильмах, сюжеты которых он с жаром пересказывает, словно школьник, делящийся какой-нибудь забавной историей с приятелями. «Вы еще ничего не видели», его последняя на сегодня работа — оммаж актерам, театру и кино, вольная — и это стоит запомнить — адаптация «Эвридики» Жана Ануя.

Эрик Либио. Недавно в этом журнале было опубликовано интервью со Стивеном Содербергом, в котором он заявил, что именно ваша картина «Хиросима, любовь моя» пробудила в нем желание стать режиссером и что она и сегодня производит на него неизгладимое впечатление. Как вы прокомментируете такое высказывание?
Ален Рене. А еще он добавил, что с тех пор никто не снял ничего достойного. А как же остальные мои фильмы? Если серьезно, это заявление меня искренне трогает и как-то успокаивает. Я вечно нуждаюсь в поощрении, одобрении, так же как в кофе.
Эрик Либио. Он также говорил о том, что киноязык больше не развивается, не обновляется.
Ален Рене. Эти причитания я слышу с 1950 года, с той поры, когда Андре Базен, один из выдающихся французских критиков, полагал, что кинограмматика в своей тонкости и изощренности достигла наивысшей точки развития и дальше двигаться некуда. «Новая волна» доказала, что он ошибался. Он заявлял, что необходимо искать новые сюжеты и перестать беспокоиться о синтаксисе кино. Вот уже пятьдесят лет я пытаюсь делать прямо противоположное. Я формалист. Меня интересует сама конструкция повествования. И в этом плане кино еще может предложить массу нераскрытых возможнос-

тей. Кинематограф — это искусство зрелища, представления, как театр, мюзик-холл или цирк. А представление, как мне кажется, по природе своей требует развития какого-либо действия. И тут есть множество вариантов.

Эрик Либио. Какие смыслы вы вкладываете в слово «представление»: это эмоция, изображение некоего вымышленного мира, метафора определенного сюжета?

Ален Рене. Простите, ваши вопросы меня искренне забавляют; сам я не задаю себе никаких вопросов. Но, раз уж на то пошло, представление — это эмо-

«Вы еще ничего не видели»

ция. Следовательно, в нем заключена идея чего-то неожиданного, должен быть какой-то сюрприз. Что-то увлекает зрителя, затягивает его, ведет к чему-то иному.

Эрик Либио. Согласен насчет эмоции, но ведь тут есть еще и рефлексия?

Ален Рене. Эта рефлексия должна рождаться вследствие эмоционального шока, иначе ее не надолго хватит. Но не надо уводить меня в концептуальные дебри, я в этом ничего не смыслю.

Эрик Либио. Как вы реагируете, когда вас называют режиссером-интеллектуалом?

Ален Рене. Меня это смешит. Я чувствую себя персонажем пьесы Пиранделло, который прекрасно описал, как окружающие выстраивают свое представление о человеке, как «захватывают» некий его образ, чтобы потом вылепить из него что-то свое.

Эрик Либио. Однако, судя по вашим совместным работам с Маргерит Дюрас в картине «Хиросима, любовь моя» или с Аленом Роб-Грийе в «В прошлом году в Мариенбаде», вас уж никак не назовешь невеждой.

Ален Рене. Мне это кажется проявлением моего прагматизма. На каждом фильме мне хотелось работать с разными сценаристами, а также с людьми не из киносреды. И я обратился к авторам, работавшим в театре. Маргерит Дюрас была «многостаночницей» — писала и романы, и пьесы, и сценарии. Ален Роб-Грийе, Жан Кейроль и Хорхе Семпрун тоже страстно увлекались театром. Но я также пытался браться и за популярные сюжеты. Мне нравится дух литературного фельетона. Вообще-то «Человека-паука» должен был бы снимать я.

Эрик Либио. Представляете, сколько синефилов могут только мечтать о том, чтобы вы сняли «Человека-паука» или «Фантомаса»...

«Хиросима, любовь моя»

Ален Рене. За «Фантомаса» я так и не взялся. С ним был связан проект Жоржа Франжю, я не хотел ему мешать. Тридцать два романа Сувестра и Аллена о Фантомасе — шедевр изобретательности, они полны поэзии, лиризма, не меньше, чем, скажем, романы Андре Жида. Вообще-то небольшая американская продюсерская компания предлагала мне экранизировать «Человека-паука» в 1968 или 1969 году. Это было время, когда супергерои еще носили пижамы. Я отказался, аргументировав это тем, что любой американский режиссер снимет такое кино лучше, чем я. Но я очень горжусь тем, что мне довелось встретиться с автором комиксов Стэном Ли; к сожалению, нам так и не удалось осуществить ни одного из задуманных совместных проектов — это было слишком дорого. Этот человек произвел на меня огромное впечатление. Настоящий джентльмен. Вообще, популярная литература близка мне по духу. Очень люблю Беккета, хотя не представляю, как можно экранизировать его произведения.

Эрик Либио. По мере развития вашей карьеры, особенно в 1990-е годы, вы «забавлялись» более легкими — но при этом не менее важными, глубокими — сюжетами, как, например, в картине «Старая песня». Это не случайно?

Ален Рене. Я подумывал снять элитистский фильм для ста пятидесяти тысяч парижских синефилов. Что-нибудь чисто экспериментальное. Продюсеры хотели, чтобы в картине звучали современные песни и мелодии; я отказывался. Успех фильма удивил всех, и особенно меня. Могу вас заверить, что продюсеры хоть и отнеслись к этому проекту с энтузиазмом и согласились его финансировать, все же думали, что потеряют на нем деньги.

Эрик Либио. Судя по всему, вы продолжаете развлекаться; свидетельство тому — название вашего последнего фильма: «Вы еще ничего не видели». Звучит словно анонс следующей полусотни картин.

Ален Рене. Именно так, я не собираюсь на этом останавливаться. К тому же это необходимо, поскольку я не слишком разумно распоряжался своими средствами. Впрочем, интересно было бы узнать, чем бы я занимался, будь я рантье. Конечно, это здорово — жить в свое удовольствие, но, уверен, по субботам или воскресеньям я бы снимал кино. В молодости я хотел стать продавцом в книжном магазине, а по выходным снимать фильмы. Потом поступил в киношколу IDHEC (сегодня — La Fémis). Мечтал стать монтажером, наде-

ялся таким образом постичь суть актерской игры, проникнуть в мир актеров, который всегда меня завораживал. Я все продумал, составил четкий план действий и в итоге проник в этот мир. Но я отвлекся. Возвращаясь к вопросу, могу сказать, что название моей картины можно трактовать по-разному, например «Вы еще ничего не видели, и вам еще предстоит помучиться...». Шуточное, фарсовое название. Воспринимать его нужно легко, но в то же время со всей серьезностью.

Эрик Либио. Интересный складывается образ: шутливый, серьезный, поразительный.

Ален Рене. Фанни Ардан как-то назвала меня сорванцом-балагуром.

Эрик Либио. Пьер Ардити находит у вас много общего с Тинтином.

Ален Рене. Тинтин оставил неизгладимый след в душе Пьера Ардити, ему просто больше нечего было читать. Я восхищаюсь работами Эрже, но меня огорчает, что их возвели в культ, стали воспринимать как эталон комикса. В молодости я запрещал себе снимать фильмы по мотивам романов или комиксов, поскольку считал, что это невозможно. Посмотрев два фильма Тима Бёртона о Бэтмене, я понял, что ошибался. Я могу казаться интеллектуалом, но я главным образом эксперт по комиксам.

Эрик Либио. «Вы еще ничего не видели» мог бы также называться «И, перейдя мост, они встретились с призраками» — как отсылка к интертитру из «Носферату» Мурнау.

Ален Рене. Я действительно предлагал это название, поскольку оно отражало сюжет картины, но понимал, что оно все же слишком длинное.

Эрик Либио. Это и метафора, применимая к самому кино: мы переходим через мост и попадаем в иной, воображаемый мир.

Ален Рене. Верно. Мне нравится сама идея, что мы не знаем автора этого интертитра. Сюрреалисты взяли его на вооружение, нашли в нем вдохновение. В момент, когда входишь в кинозал, испытываешь совершенно особые ощущения, для меня это особенно очевидно, ведь я стал свидетелем рождения звукового кино. Сначала мне все это не нравилось, но на самом деле я люблю звуковое кино. На меня сильно повлияли картины Джона Форда, а также Уильяма Уэллмана, Майкла Кёртиса, Генри Кинга, Уильяма Уайлера, комедии с Кэтрин Хепбёрн.

«Мой американский дядюшка»

Эрик Либио. Вернемся к вашей картине. Ануй, «Эвридика» — вроде бы такой серьезный материал, при этом манера режиссуры столь изобретательна, легка, игрива...

Ален Рене. Мне хотелось, чтобы в результате получился легкий фильм, который в то же время передавал горечь произведения Ануя. Вместе с Лораном Эрбье мы работали над экранизацией «Эвридики», однако в итоге проект так и не осуществился. Не помню, кому из нас пришла в голову идея вплести в повествование сюжет другой пьесы Ануя, «Дорогой Антуан, или Неудач-

«Ставиский»

ная любовь», чтобы «усилить» «Эвридику», добавить ей новое звучание, ну и просто забавы ради. Мы работали, руководствуясь исключительно интуицией, неким инстинктом. Мне нравится такой подход. Разумеется, в этом можно усмотреть влияние творчества Арагона, Бретона и сюрреалистов. «Если мы ничего и не понимаем в неких феноменах, сделаем вид, что можем их упорядочить, структурировать». Вот и весь принцип работы. Если образ, возникший у меня в голове, не покидает меня и спустя три дня, я не задаюсь никакими вопросами, просто использую его в фильме. Например, в моей следующей картине «Любить, пить и петь» есть образ, не имеющий никакого отношения к персонажам, но для меня он крайне важен, притягивает меня. Я объяснил это моему продюсеру, он остался доволен. Что свидетельствует о том, что осуществление моей затеи обойдется совсем недорого.

Эрик Либио. Считаете ли вы, что эта работа с бессознательным составляет неотъемлемую часть вашего портрета, портрета Алена Рене-художника?

Ален Рене. Я себя так не воспринимаю. Не думаю о себе как об авторе. Я скорее ремесленник-любитель, мне нравится мастерить всякие интересные вещи. Соединять, казалось бы, несочетаемое. Хотелось бы знать, есть ли мне что сказать миру. Я ищу. Но еще не нашел. Я хотел бы вкладывать в свои фильмы некое послание, но все мои проекты, в которых я пытался сделать нечто подобное, так и оставались незавершенными.

Эрик Либио. Возможно, послание как раз состоит в том, что ваши фильмы передают особое ви́дение искусства и мира в целом. Во всех ваших сюжетах, даже самых серьезных, всегда сохраняется определенная дистанция, позволяющая не поддаваться обману, не впадать в излишнюю серьезность, не принимать позу.

Ален Рене. Никогда не стоит быть чересчур серьезным, напыщенным, тяжеловесным, это верно. Хотя я атеист — или агностик — и многого не знаю, я все же верю в метафизику. Это все усложняет. Например, меня поражает тот факт, что все народы на планете создают представления. Не знаю, доказывает ли это существование Бога, но это определенно тайна, разгадать и объяснить которую я не в силах. Это некая универсальная связующая нить. Потребность и желание создавать зрелище — поистине непременное условие человеческого существования, если можно так выразиться.

Эрик Либио. Есть ли у вас «ящик для идей», где вы храните всякую всячину, которая впоследствии может пригодиться в работе над фильмами?

Ален Рене. Да, там я храню статьи из разных журналов, рисунки и фотографии. Вместе со сценаристами мы время от времени роемся в этом ящике. Именно там я, можно сказать, выискал сюжеты картин «Любовь до смерти» и «Старая песня».

Эрик Либио. А сюжет «Вы еще ничего не видели» — тоже?

Ален Рене. Нет, но я храню фотографии со спектакля «Эвридика», я снимал их в 1942-м, в год создания пьесы. Вообще, я многое храню. Это проще, чем решать, что стоит выкинуть, а что нет, и отнимает меньше времени.

Эрик Либио. Нет ли у вас ощущения, что в последние лет пятнадцать публика ждет ваших картин с большим волнением и воодушевлением, чем тридцать лет назад? Несомненно, они понимают, что вы от души веселитесь и наслаждаетесь жизнью, и с каждым годом это все более явно отражается в ваших фильмах.

Ален Рене. Нет, подобного ощущения у меня нет. Но если это правда, я рад. Для меня это комплимент, и я постараюсь и дальше радовать зрителя. При этом я понимаю, что огромный успех мне вовсе не гарантирован.

Эрик Либио. Вы бы хотели, чтобы какая-нибудь из ваших картин собрала десятимиллионную аудиторию?

Ален Рене. Пожалуй... Я стараюсь изо всех сил. Я прилежный ученик.

Эрик Либио. А будь вы учителем, как бы вы охарактеризовали поведение этого ученика?

Ален Рене. «Недостаточно сосредоточен. Часто отвлекается во время урока».

Эрик Либио. Вам девяносто лет, но, надо отметить, вы молоды как никогда.

Ален Рене. Это меня огорчает и в то же время смешит. В семь лет у меня случился сильнейший приступ астмы, и врач сказал моему деду, что мне не выкарабкаться. И вот я все еще здесь.

Эрик Либио. Вы часто говорите: «Не хочу быть педантом, я просто выпендриваюсь...» Откуда такая скромность? С вашими достижениями вы имеете полное право на самодовольство и легкую претенциозность.

Ален Рене. Ален Роб-Грийе говорил, что как раз это лучший способ набить себе цену. Он часто говорил довольно резкие, язвительные вещи. «В прошлом году в Мариенбаде» снимался очень легко, в тот период мы просто были счастливы. Со временем фильм как-то «отяжелел», оброс всякими серьезными трактовками. Но я по-прежнему считаю себя скромным, для меня это естественное ощущение. Возможно, лишь немного завидую тем, кто умнее или талантливее меня.

Эрик Либио. Но именно ваше имя есть во всех словарях.

Ален Рене. Да, а я даже не умею пользоваться компьютером.

Эрик Либио. Стив Джобс, скажем, никогда не снимал кино. Почему вы склонны релятивизировать свой труд?

Ален Рене. Вам, по-видимому, мои фильмы нравятся, но я знаю, очень многие их не любят.

L'Express, № 3194, 19—25 septembre 2012

Перевод с французского Елены Паисовой

«Без права на ошибку», режиссер Александр Файнциммер

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

Социально близкие

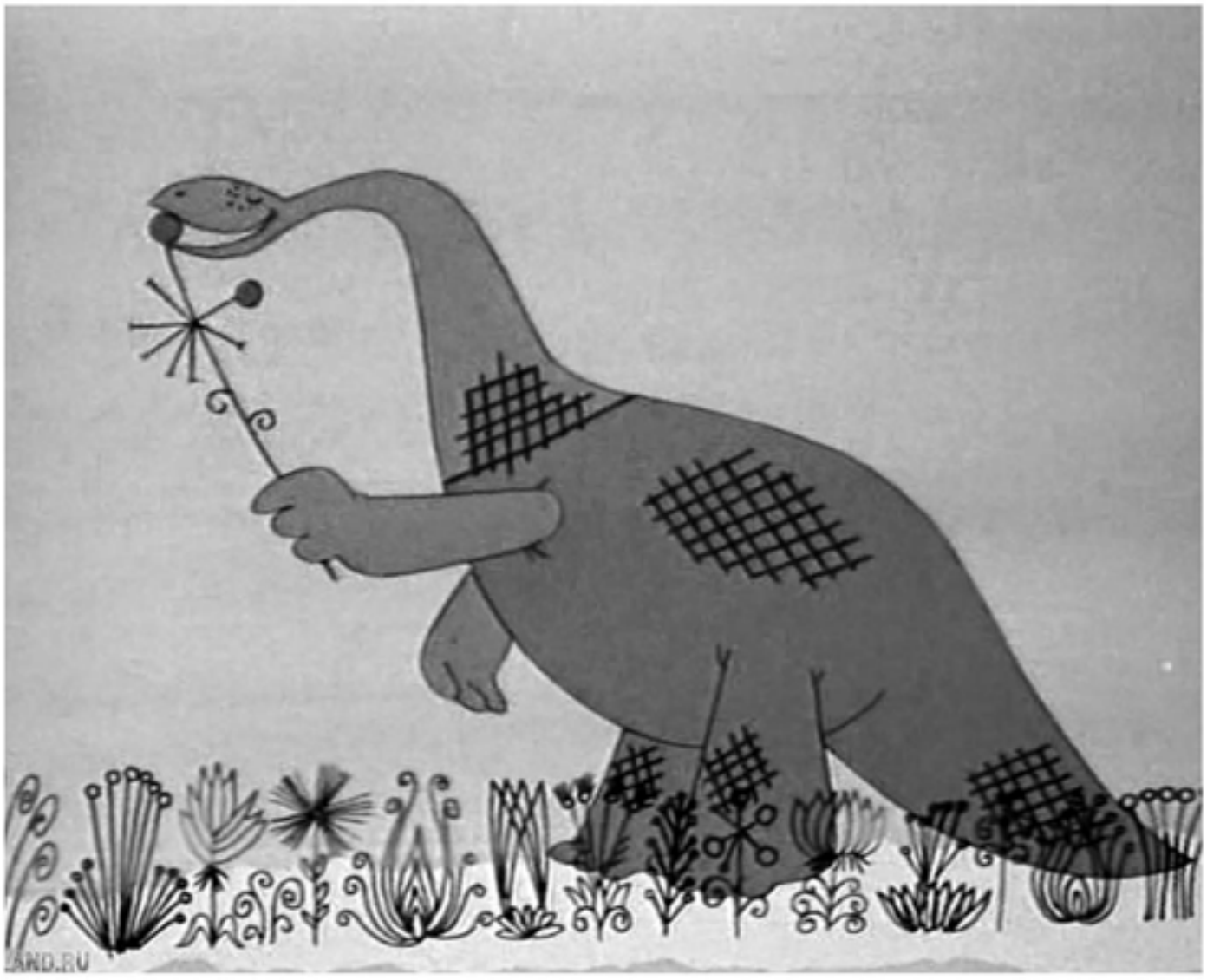
Инцидент произошел в ночь на понедельник 5 ноября. Ссора возникла в момент телефонного разговора между начальниками ГИБДД и штаба этого же УВД. Для разрешения конфликта полицейские руководители назначили встречу на одной из улиц города. Обе стороны прибыли на место с подмогой. Начальник ГИБДД явился вместе с тремя коллегами, с которыми отдыхал, а начальник штаба приехал со своим знакомым, не являющимся сотрудником полиции. «В ходе разговора конфликтующие нанесли друг другу побои. Кроме того, гражданскому лицу было причинено телесное повреждение путем выстрела из травматического пистолета одним из присутствующих. В настоящее время он находится на лечении в больнице», — говорится в сообщении СК РФ.

Из новостей

«Отшумели 60-е», и на смену кажущимся послаблениям, оттепелям и «перезагрузкам» наступал брежневский застой. Как недавно пояснил пресс-секретарь президента РФ, «Брежнев — это не знак минус. Для нашей страны это огромный плюс». На смену спорам физиков и лириков приходила «стабильность». Как тогда шутили, в дополнение к чувствам холода и голода добавилось чувство глубокого удовлетворения.

В 1967 году, когда во имя стабильности уже подкручивали гайки, когда партия и правительство все заботливее защищали трудящихся от происков разных экстремистов и «кощунниц», на советский экран вышел мультфильм Расы Страутмане «Гора динозавров». Незамысловатый сюжет и графика в духе дадаизма позволили ему проскользнуть через цензурные шлюзы. История там такая. Динозавриков столь бдительно охраняли от воздействия «холодной войны», внешних ветров и прочего влияния среды, что они потеряли способность вылупляться из яиц: слишком толстая скорлупа их не выпускала. Все просьбы динозавриков дать им хоть взглянуть на внешний мир встречали суровый ответ: охраняем, не положено. Когда они погибли, закадровый голос сообщает: «Долг был выполнен». В эпилоге два неандертальца с осанкой сотрудников ведомства, которое москвичи в те годы окрестили «Детский мир», констатируют: «А динозавры-то вымерли!»

Та же судьба постигла и выходивших за рамки дозволенного художников. Сергей Довлатов, работавший при «стабильности» редактором, в своих дневниковых записях замечает: «Я перелистал ленинградские журналы. Тяжелое чувство охватило меня. Не просто дрянь, а какая-то безликая вязкая серость. Даже названия почти одинаковые: «Чайки летят к горизонту», «Отвечаю за все», «Продолжение следует», «Звезды на ладони», «Будущее начинается сегодня»... Будет ли этому конец?!»



«Гора динозавров», режиссер Раса Страутмане

Однако кинематографу, можно сказать, повезло: на экране удавалось показать больше, чем оставляли в литературных произведениях безжалостные ножницы редактуры.

Одна из примет советской жизни на рубеже оттепели и «стабильности» — это расползающаяся по дворам и улицам криминальная молодежная, гопническая субкультура. Гопник как архетип — явление довоенное[1]. И, в общем-то, существование его в произведениях кино и литературы не вызывало особых цензурных возражений. Это было одно из негативных явлений жизни, сфера, где боролись и побеждали пламенный комсомол и доблестная милиция. А вот о том, что та же доблестная милиция при любимце Брежнева Щелокове превратила целые кварталы и города в рассадники организованных молодежных банд, помалкивала не то что пресса, но и официальная служебная документация.

Сокрытие нетяжких преступлений, демагогическая «профилактика», липовая отчетность, направленная на «неуклонное снижение», — все это приводило к полной безнаказанности криминализованной молодежи. Совершаемые ими преступления либо вообще не регистрировались, либо «карались» «передачей на поруки коллективу», направлением дел в товарищеские суды и т.п. Велась со шпаной и идеологическая работа. Силами шпаны, воспитываемой в советском духе, боролись с явлениями нонконформизма. Хулиганам постоянно внушалось, что ребята они неплохие, что хорошо бы им разобраться со сверстниками, подверженными «тлетворному влиянию», с неформалами, с критически относящимися к советской власти. Хулиганов с этой целью даже бесплатно обучали приемам рукопашного боя[2]. По улицам Казани и Чебоксар, Ижевска и Улан-Удэ стали ходить организованные «бригады», наводящие свой «новый порядок». Интересен в этом отношении фильм «Обви-

---

[1] Происходит не от жаргонного «гоп-стоп», означающего уличный грабеж (у этого термина совсем иная, еще дореволюционная этимология), а от ГОП — городского общежития пролетариата в послереволюционном Петрограде.

[2] См.: Белановский С.А. «Ждань» и «коммунары». В сб.: «Молодежные уличные группировки. Введение в проблематику». М., 2009, с. 124—132.

няются в убийстве» (1969) Бориса Волчека по сценарию Леонида Агранови-ча. Фильм вполне реалистичен: снят по мотивам убийства старшеклассника арбатской шпаной в Москве. Это дело вдохновило поэта Роберта Рождествен-ского на стихотворение «Случай»:

Убили парня
за здорово живешь.
За просто так.
Спокойно.
Как в игре...
И было это
не за тыщу
верст
от города.
А рядом.
Во дворе.

Еще пылали окна...

Между тем
он так кричал,
прижав ладонь к груди,
как будто накричаться
захотел
за долгое молчанье
впереди...

Крик жил отдельно!
Вырастал стеной.
Карабкался,
обрушивался с крыш.
Растерзанный,
отчаянный,
больной.
нечеловечески огромный
крик!

Он тек по трубам,
полз по этажам,
подвалы заполнял
и чердаки.
Он опалело
тыкался
в звонки!
Ломился в двери
и в замках
визжал!..

Он умолял!
Он клянчил: «Защити!..»
Навстречу ослабевшему
ему,
плыл шепоток:
«Не надо...»,
«Не ходи...»,
«Простудишься...»,
«Не надо...»,
«Ни к чему...»

Да, случай.
Как-то.
В городе одном.

«Обвиняются в убийстве», режиссер Борис Волчек

Но помните,
другие города!

...«Вот если бы не вечером,
а днем...»,
«Вот если бы на фронте, —
я б тогда!..»

И все.
И только молний пересверк.
И все.
И не остановился
век...
Какое
это
чудо —
Человек!
Какая это мерзость —
человек!

Пронзительное стихотворение вдохновило сценариста и режиссера. Фильм получился очень сильным по воздействию на зрителя. Растроганное начальство дало ему Государственную премию... и, спохватившись, не допустило на экран телевизора. Страшная правда этого фильма в том, что «фюрер» районного масштаба, блазированный интеллигент, поклонник вульгарного варианта ницшеанской философии, мнящий себя сверхчеловеком (эту роль играл Игорь Старыгин), не просто собрал шайку, терроризирующую район, но даже на скамье подсудимых он был страшен для всех — свидетелей, потерпевшей, публики в зале. Его протагонист усталый, потертый службой участковый (Евгений Евстигнеев) выступает как аллегория бессилия (крайне нетипичный для советского кинематографа, зато типичный для жизни формат взаимоотношений милиции с хулиганствующей «улицей»). Долго и печально рассказывает он суду о том, как на его глазах самоутверждался «фюрер». На совещании в судейской комнате члены суда признают в разговоре между собой, что и на скамье подсудимых «авторитет» со своими подручными оказался по воле случая: избивая очередную жертву, неосторожно забили до смерти; такое преступление замять было уже нельзя.

Словно продолжением этого фильма в 1975 году стал детектив «Без права на ошибку» Александра Файнциммера по сценарию Владимира Кузнецова[3]. Здесь колорит еще мрачнее — крышевание милицией преступлений молодежной группировки, терроризирующей весь район. Роль двадцатишестилетнего главаря блистательно сыграл сорокалетний Лев Прыгунов. Ему удалось показать не просто циничного садиста, но фигуру, уже занимающую свою социальную нишу. Рядовые «быки»-пособники для него пехота, он их демонстративно презирает. Это не какой-нибудь покрытый татуировками уголовник старого типа. Он хорошо знает, как ладить с властями, не вступать в конфликт с милицией, и существует как будто параллельно ей. Милиция знает о группировке, но никаких мер не принимает. А на скамью подсудимых отправляют одного из тех, кого группировка унижала и била: главарь хорошо знал, что нужно отечественным стражам порядка.

[3] Надо отметить появление в обоих фильмах незаслуженно забытого актера Алексея Панькина. Обладая от природы умным, добрым, открытым лицом, он умел создавать весьма натуралистичные криминальные «хари». Сыграв похожие роли в обоих упоминаемых фильмах, он как будто перешел из шайки 69-го года, еще примитивно организованной, в группировку 75-го, наводящую страх на весь район и ничего не боящуюся, наладившую удобное сосуществование с органами госвласти. Удачно сыграв около полудюжины подобных ролей, Панькин, к сожалению, практически закрепился в советском кинематографе в узком амплуа уличного хулигана и не смог достаточно глубоко раскрыться в других ролях.

Конечно, и к этому фильму приклеен обязательный хэппи энд (без него сценарий и на киностудию не попал бы). По случайности дело попало дотошному и вместе с тем человечному судье (Олег Жаков), который, судя по некоторым сценам фильма, похоже, собрался на пенсию, и это обстоятельство придает ему независимости. В поношенном плаще, сдержанный и подчеркнуто вежливый, он поразительным образом напоминает сыщика Коломбо, в те же годы делавшего первые шаги на глазах американской телеаудитории.

Советский судья не был наделен правом ведения розыскных мероприятий. По сути, герой Жакова действовал личным сыском. Это, наверное, один из первых прообразов частного сыщика в советском кинематографе. Ему удалось преодолеть равнодушие милиции, страх обывателей перед начинающими «быками». До криминального беспредела конца 80-х еще далеко.

Наконец заботливое выращивание криминальной гопоты успешно завершилось. На партийном Олимпе принято решение: пора. Началась «дикая приватизация». Партийные боссы, «красные директора» и партхозноменклатура помельче в считанные дни становились богачами, распихивая по карманам контрольные пакеты акций приватизируемых предприятий, магазинов, складов, автоколонн и так далее. Судам дана команда: даешь гуманизацию! Лучше оправдать сто заведомых преступников, чем осудить одного невиновного! И началось. Амнистии в 90-е годы сыпались как из рога изобилия. Из широко распахнутых лагерных ворот, из провонявших мочой подворотен грязной пеной поползла на городские улицы уголовная «пехота» правящей, хотя и перекрасившейся, партхозноменклатуры. Орды криминально настроенной, хулиганствующей, но уже организованной и обученной молодежи, еще раньше избалованной безнаказанностью, с благословения властей предержащих ринулись на перепуганных обывателей. На глазах изумленной публики сердитые молодые люди прямо в зале суда выходили на свободу с чистой совестью и не теряя времени отправлялись беспредельничать дальше.

После завершения раздела собственности чекистская верхушка расселась в директоратах монополий, а что касается криминальных «мавров», сделавших свое дело, то надобность в них отпала. Кто не успел «перековаться» (излюбленное словцо из чекистского жаргона) и примазаться к правящей партии, тех отправили на тот свет или на нары. В телесериале «Бригада» (2002) народу в завуалированной форме дали разъяснение: банда Белого, о которой сериал, действовала под покровительством чекистов, и это было правильно. Потом она была уничтожена также по приказу чекистов. И это тоже правильно. Теперь беспредельничать нельзя, и амнистии кончились. Теперь служить надо — и уж тогда, в свободное от службы время, твори что хочешь.

Как нетрудно заметить, все описанное совершалось десятилетиями. Началось при одном поколении партийно-чекистской элиты, закончилось при другом. Была ли у этих событий репетиция? Кто написал партитуру для трогательного вальса чекистов с бандитами с замечательными финальными аккордами отстрела последних по миновании надобности? В литературе это описано еще Горьким. О крупном чекисте Матвее Погребинском он пишет: «Он носит рыжую каракулевую шапку кубанских казаков, и «социально опасные» зовут его «Кубанка». Он говорит с ними на «блатном» языке тем же грубовато-дружеским и шутливым тоном, как и они с ним». Теперь же картину криминальных шалостей со стороны партийного и чекистского руководства показал нам и телеэкран.

Речь о сериале «Дело следователя Никитина» (2012). Точнее, о первых восьми его сериях (сценарий Андреем Мальгиным еще не завершен), поставленных Валерием Усковым и Юрием Купавых. На первый взгляд он производит довольно странное впечатление. Любители поискать несуразности в историческом фильме, жадно накинувшись, вскоре остались разочарованы: слишком легкая добыча. Ресторанный музыкант наяривает романс «Дружба», в то время еще не написанный, московские набережные в отдалении от Кремля рановато оделись в гранит, кодовый замок на подъезде жилого дома... Иной

Сериал «Дело следователя Никитина», режиссеры Валерий Усков, Юрий Купавых

раз подобные огрехи носят слишком очевидный характер: в восьмой серии упоминается Генеральная прокуратура (появилась много позже, при Сталине была Прокуратура Союза ССР или в обиходе «союзная»), одно из главных действующих лиц носит звание «старший комиссар» милиции (не существовавшее ни тогда, ни впоследствии) и т.п.

Понятно, что создатели сериала имеют право на определенную авторскую вольность (для остроты сюжета хронологически смещены некоторые события, например инцидент 7 ноября 1936 года, когда Сталин перед праздничной демонстрацией, приветствуя членов правительства, демонстративно не подал руки Ягоде, переставлен сценаристом на год раньше; сговор Ежова с Аграновым тоже перемещен на полгода раньше, чем он имел место в реальности). Однако отвлеченность от реальных событий во многих случаях уводит за пределы реальности. Следователи Московской прокуратуры показаны бесшабашными увальнями, почти все следственные успехи достигаются странным, на взгляд профессионала, способом «дуракам везет». Конечно, какая-то внутренняя логика требует хотя бы поверхностных пояснений, поэтому в фильме постоянно акцентируется представление, будто прокуратура только что создана, работники люди молодые, опыт перенять не у кого и прочее в духе, например, известного фильма «Зеленый фургон».

Вроде бы недостаток опыта и мастерства заменяется энтузиазмом и преданностью делу. На самом деле в 1933 году прокуратура города Москвы не создана с нуля, а отделена от Прокуратуры Московской области (до этого — Московской губернской), созданной в 1922 году. И опытных работников хватало (куда ж они делись?). Молодой возраст прокурора Москвы Филиппова (около тридцати) не должен вводить в заблуждение: в то время принято было выдвигать на руководящие посты горластую молодежь из комсомольских активистов, оставляя места специалистов за людьми более опытными.

И все же должен быть предел авторской вольности. Ограничусь одним примером (в сериале таких множество). Преступник, сотрудник милиции, звонит следователю прокуратуры, ведущему в отношении него дело, и сообщает, где совершит следующее преступление. Причем делает это по своему служебному телефону. Следователь обязан был доложить руководству, и по коммутатору телефонных соединений звонивший был бы мгновенно вычислен. Или можно было организовать засаду на месте ожидаемого преступления и взять

там преступника с поличным. Вместо этого следователь мчится куда-то по своим делам и там получает от затаившихся преступников по голове (между нами говоря, заслуженно), после чего отлеживается в Сокольниках (возможно, здесь аллюзия, отсылающая к сериалу «Место встречи изменить нельзя»: «Он в Сокольники, гад, рвется: там есть где спрятаться!»). Из-за его разгильдяйства погиб человек. Даже в самые либеральные времена такого следователя уволили бы с позором (и это в лучшем для него случае). Тут явно что-то не так.

Телезритель понимает: за оберткой детективного сюжета речь совсем о другом. О том, что под кожаными куртками чекистов и френчами ответственных партработников скрываются татуированные души уголовников. Не случайно самый опасный из разыскиваемых в сериале преступников, серийный насильник и убийца, оказывается ответственным работником милиции. Секретарь ЦК Ежов, нарком внутренних дел Ягода (в фильме действует за кадром) и их присные устраивают между собой «стыки» и «разборки», отстреливают и режут неугодных. Их речь пересыпана блатным жаргоном. Они живут по «понятиям» преступного мира. Жена Ежова Евгения показана типичной воровской «марухой», гордящейся тем, что нынешний покровитель ревнив «до мордобоя». Она же подозревает Сталина в том, что тот из ревности «заказал» убийство некоторых ее любовников.

Тут хочется, конечно, возразить. Как же так? Да зачем Сталину кого-то «заказывать»? Ежову? Ягоде? Зачем им это? Им же ничего не стоило любого или почти любого человека в СССР силами государственных органов стереть в лагерную пыль, расстрелять, забить во время допроса, пристрелить «при попытке к бегству»... А если и возникают сложности — к их услугам мастера убийств, замаскированных под несчастный случай. Можно задушить и бросить под грузовик, как режиссера Михоэлса, убить руками подставных бандитов, как поэта Кедрина, утопить в озере, как члена Реввоенсовета Склянского, забить насмерть и сбросить в автомобиле в пропасть, как дипломата Бовкуна и его жену, тайно похитить и убить в тюрьме без приговора и под чужим именем, как жену маршала Кулика, залечить насмерть в больнице, как наркомвоенмора Фрунзе, да мало ли... Откуда же такой жиганский стиль «разборок», с драками и стрельбой, какой показан в сериале?

Дело в том, что сериал не о реальных событиях, а о реальных людях. Об их психологии, о том мире, в котором они существовали. В недавнем фильме «Шпион» Алексея Андрианова — экранизации «Шпионского романа» Бориса Акунина — тоже ведь показана полумифическая Москва. Там возвышаются Дворец Советов (в действительности так и не построенный), здание КГБ СССР (в том виде, как его перестроили только при Андропове), памятник Дзержинскому (поставленный на месте Виталиева фонтана в 50-е годы, после смерти Сталина). Авторам фильма важен был имперски-мистический дух эпохи, а не протокольная точность.

Так и в сериале про следователя Никитина. Мы видим Ежова и присных его такими, какими они были по существу. Как будто с них содрали парадную, портретную оболочку. Мы их видим уголовными паханами. С их «малинами», «марухами», с их блатными законами и криминальными оскалами.

Советский официоз называл представителей преступного мира «социально близкими». Но близость — субстанция взаимная. Стискивая в дружеских объятиях криминальных «авторитетов» и «воров», партийно-чекистская верхушка и сама становилась частью преступного мира, врастала в него. Народная мудрость гласит: с собакой ляжешь — с блохами встанешь. Сериал о противостоянии двух номенклатурных «авторитетов», Ягоды и Ежова, показал это вполне наглядно.

ЕЛЕНА БАРАБАН

Про ностальгию и войну

«В августе 1944-го», режиссер Михаил Пташук

Ритуал пустоты

Лето 2012-го... Несмотря на высокую цену входных билетов, музейный комплекс на Сапун-горе, легендарный штурм которой 7 мая 1944 года сыграл ключевую роль в освобождении Севастополя, привлекает много туристов. Цитируя известные по советской школьной программе стихи о войне, экскурсовод проникновенно рассказывает о героизме защитников и освободителей Севастополя. В десяти метрах от входа в музей — компактная, но богатая инсталляция: немецкий мотоцикл с коляской, на котором установлен советский пулемет Дегтярева, плащ-палатки, военная форма, румынская каска, густо пробитая пулями, советская каска (в гораздо лучшем состоянии), советские и немецкие автоматы на выбор, ящики для снарядов и другая художественно разложенная армейская эклектика, посреди которой плавится от жары «черный археолог»[1]. По его словам, желающих сфотографироваться «на фоне» достаточно, чтобы он не загибался «за копейки» на какой-нибудь стройке. В отличие от ухоженных меркантильным «частником» реликвий, находящийся под опекой музея Вечный огонь и обелиск ввергают в печаль: на половине гранитных стел у обелиска не читаются некогда высеченные названия воинских частей, принимавших участие в освобождении Севастополя. Теперь эти израненные временем плиты говорят о другом: о неуместности патетических эскапад экскурсоводов про то, что никто не забыт, ничто не забыто, и о черствости посетителей комплекса (включая президентов), участвующих в «минутах

Елена Викторовна Барабан, кандидат филологических наук, Ph.D., культуролог, преподаватель русского языка и литературы кафедры славистики и германистики Университета провинции Манитоба (Виннипег, Канада). Занимается изучением советских фильмов о Великой Отечественной. Соредактор сборника Fighting Words and Images: Representing War Across the Disciplines (University of Toronto Press, 2012). В «ИК» печатается впервые.

[1] Он же «белый реконструктор», поскольку некоторые элементы инсталляции — не находки, а либо новодел, либо сравнительно недавно списаны с военных складов бывшего СССР.

молчания» и возложении цветов к Вечному огню и при этом не замечающих того, что память о прошлом в буквальном смысле стирается: эти люди будто не понимают, что в склонах Сапун-горы кроме ценимых «черными археологами» касок до сих пор лежат многие из тех, кто их носил, чью память призван увековечить мемориал.

Выхолащивание смысла ритуалов памяти о войне и традиций ее мемориализации в постсоветском пространстве противоречит расхожему тезису о ностальгии по советскому прошлому, о чем исследователи заговорили начиная с конца 1990-х в связи с попытками нынешней власти возродить на этом самом пространстве коллективизм и патриотизм советского типа. В качестве примеров ностальгических нарративов исследователи часто приводят постсоветские фильмы о Великой Отечественной. На мой взгляд, прочтение таких фильмов в рамках тезиса о ностальгии становится все более неадекватным[2]. Эмоциональные и этические послания большинства этих фильмов не о ностальгическом *(неавторитарном)* воспроизведении образов минувшей войны, но скорее о забвении как военного прошлого, так и советского дискурса войны. В постсоветских фильмах о войне узаконены сегодняшние позиции прагматического индивидуализма, а носителями чувства патриотизма являются отдельно взятые индивидуумы, не объединенные и не объединяемые в единство, пропагандировавшееся советским прочтением войны.

Модели переработки советского дискурса войны в постсоветских фильмах разные. Это и эстетическая эклектика на фоне анахроничной идеологии, и выворачивание наизнанку идеологии и эстетики советских фильмов о войне, и выстраивание элементов сюжета в жанре фэнтези, и использование стилистических и жанровых элементов советской киноповести о войне для пересмотра ключевых тропов советского представления о войне. Анализ способов моделирования советского прошлого в новых фильмах помогает осознать исчезновение ранее единого восприятия и воспроизведения войны, а также то, что ностальгия по советскому прошлому на самом деле занимает довольно ограниченное место как факт постсоветской культуры.

Еще раз о «Звезде»

После выхода на экраны «В августе 1944-го» (2001) Михаила Пташука по одноименному роману Владимира Богомолова и «Звезды» (2002) Николая Лебедева по повести Эммануила Казакевича киноведы заговорили о том, что — в особенности со времени прихода к власти Владимира Путина — постсоветские фильмы о войне мало отличаются от советских[3] и мобилизуют стратегический резерв патриотизма в России[4].

Справедливости ради следует отметить, что ряд постсоветских фильмов о войне действительно обходит стороной вопросы сталинизма, тоталитаризма и на первый взгляд соответствуют мысли о ностальгическом повторении советских форм памяти о войне. Однако идеологический анахронизм таких картин, как сериал Александра Замятина «Разведчики» (2008) и его продолжение «Разведчики-2», «Война после войны» (2008), «Сорокапятка» (2008) Вячеслава Афонина и «В сторону от войны» (2009) Алексея Козлова, является ско-

---

[2] Аутентичность той или иной репрезентации Великой Отечественной вызывает споры: показательны в этом отношении скандал по поводу фильма Александра Атанесяна «Сволочи» (2006), которому Владимир Меньшов отказался вручать приз канала МТВ, и зрительская критика продолжений «Утомленных солнцем» Никиты Михалкова. Кроме того, многие из недавних картин оказались такого низкого качества, что не попали ни в большой прокат, ни на телевидение, выйдя в свет в нагрузку к другим фильмам на пиратских дисках (например, «Сорокапятка» Вячеслава Афонина).

[3] Gillespie David. Defence of the Realm: The «New» Russian Patriotism on Screen. The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies, Issue 3 (2005): 2—11; 2.

[4] Smorodinskaya Tatiana. The Fathers' War through the Sons' Lenses, pp. 89—113, in: Helena Goscilo and Yana Hashamova, eds. Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010, p. 89—113.

рее результатом их чрезвычайной художественной слабости, нежели отражает некий идеологический заказ. Вряд ли стоит переоценивать общественную значимость фильмов, раскритикованных зрителями разных политических взглядов и эстетических вкусов[5]. Однако и неплохо сделанная «Звезда» едва ли может быть адекватным примером ностальгического воспроизводства патриотического дискурса советской эпохи.

Отмеченная престижными призами нескольких кинофестивалей и пользовавшаяся достаточным зрительским успехом[6], «Звезда» получила далеко

«Звезда», режиссер Николай Лебедев

не однозначные оценки критиков: одни называли ее достойным отечественным ответом американским картинам «Спасение рядового Райана» и «Пёрл Харбор», другие говорили о том, что фильм выполняет госзаказ на патриотическое воспитание молодежи. Одни хвалили Лебедева за умение снимать войну в современной манере, утверждая при этом старые гуманистические ценности[7], другие называли его фильм данью низкопробному Голливуду, поражающей зрителя спецэффектами, но не затрагивающей его сердца[8].

На мой взгляд, для понимания траектории развития современного российского фильма о войне важно рассмотреть вовсе не отсутствие критики советской идеологии в работе Лебедева (в конце концов, это экранизация повести, написанной в советское время, которая по понятным причинам должна была соответствовать цензуре своего времени), но скорее то, как позиции, представленные в лебедевском фильме, отличаются от позиций, артикулируемых, к примеру, в первой экранизации повести Казакевича — ленфильмов-

---

[5] См., например, обсуждение сериала «Разведчики»: http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/ser/14342/forum/ (30 июля 2012), высмеивающее попытки не знающих историю людей снять войну на десятирублевый бюджет.

[6] Кассовый сбор фильма от проката в кинотеатрах России ($809 619) не перекрыл затрат на его производство ($1 300 000), но превысил кассовые сборы большинства предыдущих постсоветских фильмов.

[7] См. рецензии на фильм в «Киноведческих записках», № 57 (2002): Ирина Шилова, «Возвращение к простоте»; Александр Трошин, «Координаты «Звезд»; Нина Дымшиц, «Человеческое кино». http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/477/

[8] См., например, высказывания о фильме Владимира Дмитриева, Любови Аркус, Виктора Матизена, Сергея Соловьева в материале, подготовленном Дмитрием Салынским: «Мы находимся на том рубеже, когда выговаривается последняя правда о войне, которую нам нужно успеть услышать и понять: «круглый стол» в Белых Столбах, февраль 2005 года, «Киноведческие записки», № 72 (2005): http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/341/ См. также интервью Натальи Баландиной с Петром Тодоровским «В молодости легко быть счастливым» в «Искусстве кино» (2005, № 5): http://kinoart.ru/2005/n5-article11.html

ской картине «Звезда» (1949) Александра Иванова. Лебедев не случайно настаивал на том, что его работа не является римейком фильма Иванова. Даже если счастливый финал ленты Иванова кажется неубедительным (изначально отснятый конец Иванову пришлось изменить, чтобы цензура все же выпустила фильм на экраны в 1953-м), его экранизация пропитана оптимизмом. Операторская работа, свет, прекрасный актерский ансамбль (Василий Меркурьев, Николай Крючков, Ирина Радченко, Лидия Сухаревская), хорошо написанные диалоги, юмор, коллективное исполнение песен — все это созда-

«Последний бронепоезд», режиссер Зиновий Ройзман

ет ощущение почти семейного единения советских людей в годы войны. Показателен в этом отношении эпизод фильма, в котором Аникеев (Меркурьев), выписавшись из госпиталя, неожиданно появляется в своей разведгруппе. Окруженный товарищами, он говорит: «Ну вот я и дома!» Эта фраза и вся атмосфера сплоченности героев отсутствуют в фильме Лебедева. Главные персонажи — неразговорчивые, чуть меланхоличные ребята, об их довоенном прошлом (профессиональном, социальном, семейном) практически ничего не известно. До конца фильма их характеры остаются невнятно загадочными, плохо прописанными и незапоминающимися. Частая смена ракурсов съемки героев, возможно, говорит о техничности оператора, но не работает как способ создания многогранного характера, не оправдывается актерскими работами и режиссурой.

Дань Лебедева голливудскому кино (сцена последнего боя разведчиков в горящем сарае — явная отсылка к известной сцене из «Апокалипсиса» Фрэнсиса Форда Копполы) сочетается в «Звезде» с примитивным использованием клише из советского кино о войне. Передаваемое с помощью монотонного и практически неизменно меланхоличного саундтрека (с преобладанием синтезатора), общее настроение «Звезды» — неоправданная повестью Казакевича грусть, напоминающая незатейливые истории о войне брежневского периода, призванные пробудить у советской молодежи 1970—1980-х чувство благодарности отцам и дедам, отдавшим жизнь за свободу Родины. Важная метафора — красная звезда, вырезанная на груди солдата, чье тело разведчики находят в реке, не интегрирована в повествование в эмоционально подходящей сюжету манере. Эпизод читается как хрестоматийная репрезентация зверств нацистов. Символический кадр лишь отсылает (подготовленного) зрителя к известным историям о Великой Отечественной, например к эпизоду пытки Ульяны Громовой фашистами в «Молодой Гвардии» Фадеева — Герасимова (1948). Патриотическая сентенция, озвученная голосом за кадром в финале «Звезды», — аллюзия на известное стихотворение Расула Гамзато-

ва «Журавли». Каждую весну, поясняет голос за кадром, души павших в Европе русских солдат пролетают над Польшей, Чехией, Германией, чтобы вновь увидеть свою Родину.

Принимая во внимание, что основная аудитория фильма — молодежь, можно предположить, что аллюзии-клише в фильме Лебедева остались не замеченными большинством зрителей. Важна, однако, не столько узнаваемость этих отсылок, сколько манера их использования, которая эмоционально выравнивает повествование, не продуцируя контекст для вовлечения в него зрителя — и подготовленного, и неподготовленного. Не являясь новой ни в художественном, ни в эмоциональном отношении, эклектическая смесь фрагментов советского дискурса войны с элементами американских блокбастеров говорит об идеологической непоследовательности «Звезды». Примечательно, что на зрительских форумах чаще обсуждается техническая сторона фильма, а не его содержание.

«Свои», режиссер Дмитрий Месхиев

Новая «правда» о войне

Через несколько лет после выхода «Звезды» появился ряд фильмов, создатели которых поставили перед собой задачу развенчать идеологию и эстетику советского кино о войне. Большинство этих работ — телевизионные сериалы, выпущенные в 2004—2006 годах к празднованию 60-й годовщины Победы: получивший приз ТЭФИ одиннадцатисерийный «Штрафбат» (2004) Николая Досталя, «На безымянной высоте» (2004) Вячеслава Никифорова, «Последний бой майора Пугачева» (2005) Владимира Фатьянова, «Последний бронепоезд» (2006) Зиновия Ройзмана, «Внимание, говорит Москва!» (2005) Артема Назарова, «Ленинград» (2008) Александра Буравского и другие. В этих фильмах делается попытка совместить в одном нарративе рассказ о стойкости и героизме солдат и офицеров с критикой сталинизма. Их главные герои — несправедливо лишенные офицерского звания командиры штрафных батальонов; бывшие преступники, освобожденные из колонии для службы в разведке; бывшие военнопленные, попавшие в ГУЛАГ как предатели Родины; командиры, репрессированные в 1930-х, но восстановленные в воинском звании во время войны; снайперы, которые находятся под подозрением НКВД и не могут выполнять свой боевой долг; милиционеры, которые, с одной сто-

роны, действуют как представители власти, но с другой — являются заложниками и жертвами этой власти.

Такие фильмы, как «Штрафбат», «Последний бой майора Пугачева», «Последний бронепоезд» и т.п., изображают экзистенциально одинокого героя, который фактически ведет войну на два фронта: сражается с врагом, несмотря на то что ему постоянно угрожает расправа со стороны НКВД, СМЕРШа или сталинского государства в целом[9]. Подобное конструирование образа человека времен Великой Отечественной опирается на изменение элементов советской киноэстетики. В частности, из постсоветских повествований исчезает троп «большой семьи» советских народов. В постсоветских картинах о войне семейные узы легко рвутся[10]. Многие герои не знают историю своей семьи[11], стыдятся близких[12], индеферентны к прошлому и настоящему своих родных[13]. Другие, напротив, скрывают свое «нехорошее» происхождение, поскольку являются детьми исключенных «большой семьей» аристократов, кулаков или репрессированных в 1930-е годы офицеров[14].

Изменениям в образной структуре соответствуют жанровые изменения. Многие до сих пор любимые зрителями советские фильмы о войне — это киноповести 1950—1970-х, как правило, рассказывающие о небольшом эпизоде войны. В них немного батальных сцен — трагизм войны передается в эпизодах, в которых герои вспоминают о своей довоенной жизни или мечтают о жизни после войны. Контраст между счастливым мирным временем и травматичным настоящим подчеркивался стилистически, через разницу в текстуре сцен, изображающих мирное время (сны, грезы, мечты), и сцен настоящего[15]. Эмоциональная связь главного героя с домом и семьей (даже если дом героя разрушен, а его семья погибла и герой тяжело переживает ее утрату) наделяет смыслом его борьбу с врагами: человек должен восстановить мирную жизнь как порушенный идеал.

Постсоветские фильмы, напротив, часто показывают людей, которые все время находятся в состоянии войны: до начала Великой Отечественной они вели борьбу за выживание в сталинском государстве, которое, в свою очередь, вело войну против собственных граждан. Довоенное прошлое таких героев столь же ненормально, как и их настоящее. Кроме случайного, мимолетного образа члена семьи (примечательно, что такие кадры всегда рисуют протагониста и членов его семьи изолированно от общества, как сугубо частных лиц)[16], в фильмах о них отсутствует какая бы то ни было положительная интерпретация 1930-х. Такая деидеализация дома, семьи и значимого большого или малого сообщества отличает постсоветские ленты от фильмов советского периода. Если в 1990-х советское прошлое артикулировалось через тропы утраты и, таким образом, являлось объектом ностальгической фиксации, то в фильмах XXI века ностальгия по советским формам коллективности

---

[9] Например, см. «Диверсант» (2004) Андрея Малюкова и «Диверсант-2: Конец войны» (2008) Игоря Зайцева.

[10] В фильме Никиты Михалкова «Утомленные солнцем—2» почти комична легкость, с которой жена комдива Котова Маруся меняет партнеров (после исчезновения Котова она выходит замуж за Митю («Предстояние»), а потом находит другого партнера («Цитадель»).

[11] Герои «Последнего бронепоезда» и фильма «Сволочи».

[12] Героиня сериала «Ленинград» стыдится своей матери.

[13] Один из трех главных героев сериалов «Диверсант» и «Диверсант-2» лишен семьи. О его семье не упоминается в фильмах ни разу. После войны он едет жить в город, где его никто не знает.

[14] Так, например, главный герой «Диверсанта» и «Диверсанта-2» родился в семье аристократа, который затем служил в советской разведке, но был расстрелян до войны по ложному доносу. Другой главный герой сериалов, Григорий Иванович, потерял отца во время *раскулачивания*. Бывший уголовник Антип из «Штрафбата» также потерял семью во время коллективизации. «Предстояние» Михалкова показывает детей расстрелянных или осужденных «врагов народа».

[15] Такие сцены есть во многих советских фильмах («Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате» и т.д.).

[16] Таковы воспоминания Твердохлебова о жене в «Штрафбате».

(включая также совместно переживаемое чувство патриотизма) сменяется отсутствием чего бы то ни было положительного в этом прошлом. То, что ранее рисовалось в качестве типичного для советского коллектива, ныне предстает как факт идеологизированного собрания. В этом смысле сегодняшняя аудитория фильмов о войне постигает не только приемы забвения советского прошлого как реального исторического периода, но и забвения ностальгии по советскому прошлому.

В постсоветских фильмах герои не способны на положительную эмоциональную связь ни с прошлым, ни с будущим. Их жизнь в прошлом или жизнь, о которой они мечтают, не становится объектом драматургического интереса. В лучшем случае персонажи, не меняя интонации и выражения лица, мимоходом упоминают факты их несчастливой довоенной жизни: репрессированных родителей, несчастную любовь, предательство друзей[17].

Постсоветские фильмы с разной идеологией — триллеры, которые порывают с эстетикой и идеологией советского фильма о войне, или фильмы типа «Звезды», которые якобы отдают дань советскому мифу о Великой Отечественной, — следуют похожим способам конструирования образа героя. В отличие от большинства советских фильмов о войне, которые создавали портрет простого человека, новые фильмы предпочитают рассказывать о героях необычных военных профессий или выходцах из необычных семей (разведчиках, тайных агентах, диверсантах, девушках-снайперах, девушках-милиционерах, разжалованных офицерах и т.д.). Обилие таких героев, многие из которых действуют вопреки приказам своих командиров, соответствует жанровому сдвигу в фильмах о войне — киноповести со своим неспешным развитием уступают место насыщенным действием триллерам, костюмированной войне[18]. Изобилие необычных поворотов сюжета в этих картинах эстетически сближает их с голливудскими фильмами и не способствует психологизации героев, несмотря на длину фильмов (их сериализацию)[19].

В жанре фэнтези

В фильмах с элементами фэнтези особенно заметно, что новые образы человека на войне вообще не претендуют на достоверность. Приглашая зрителей примерить ситуацию войны на себя, такие фильмы в то же время показывают четкую границу между реальностью и вымыслом, настоящим и прошлым. Элементы сказки присутствовали в «Кукушке» (2003) Александра Рогожкина. Но продуктивность и привлекательность фантазийных элементов в новых репрезетациях войны стала еще очевиднее с выходом на экраны фильмов «Мы из будущего» (2008) Андрея Малюкова и «Мы из будущего—2» (2010), снятого группой из пяти режиссеров[20].

Обе картины рассказывают о путешествии во времени. В первом фильме четверо «черных археологов» из Петербурга отправляются на раскопки под городом в поисках «антиквариата» времен войны. Сказочным образом они попадают в 1942 год на передовую. В конце фильма им удается снова вернуться в сегодняшний день. Герои смотрят на свой город по-новому и, став патриотами после пережитого путешествия во времени, собираются начать борьбу с питерскими скинхедами.

---

[17] Например, в фильме Виталия Воробьева «Под ливнем пуль» (2006), а также в фильмах «Диверсант» и «Диверсант-2».

[18] Так, к примеру, Алексей Герман-старший назвал «Штрафбат». См. С а л ы н с к и й, «Мы находимся...», «Киноведческие записки», № 72 (2005).

[19] Даже Михалков, не склонный ранее снимать сериалы, переделал продолжение «Утомленных солнцем» в сериал, где количество счастливых и несчастливых случайностей зашкаливает. До 1990 года сериализация фильмов о войне была редким явлением и даже немногие ТВ-сериалы о войне (например, «На всю оставшуюся жизнь» Петра Фоменко, 1975) следовали эстетике киноповести, позволяли себе открытый финал.

[20] Александр Самохвалов, Борис Ростов, Олег Погодин, Андреас Пуустусмаа и Дмитрий Воронков.

Фильм предполагает идентификацию зрителя с героями сегодняшнего дня, а не с красноармейцами из 42-го. Подчеркнута дистанция между сегодняшним днем и прошлым: молодые питерцы с трудом вживаются в роль красноармейцев и свысока смотрят на «наивных», пусть и героических, праотцов. Примечательно: в фильме нет упоминания о блокаде Ленинграда, что характеризует героев фильма как людей сугубо прагматичных, индифферентных к прошлому своего города и своей страны. В фильме также не упоминается, в каких семьях выросли герои, к какому социальному слою они принадлежат.

«Мы из будущего», режиссер Андрей Малюков

Зритель узнает лишь об их хобби. Один из героев — профессиональный историк с циничной кличкой Борман, который продает военные реликвии коллекционерам, другой — фанат компьютерных игр, третий — скинхед по прозвищу Череп, четвертый — растафари. Попав в прошлое, герои в основном наблюдают за происходящим со стороны, не принимая серьезного участия в военных операциях. У них другая задача: поскорее вернуться в будущее.

Идеологический зазор между историческими солдатами и героями очевиден в покровительственной манере общения Бормана с советскими предками, да и с немецким офицером тоже — ему Борман рассказывает о неблагоприятном для немцев исходе войны, а заодно и о том, что сам немецкий офицер будет делать после войны. Приятели Бормана также подчеркивают свое «превосходство» над красноармейцами. Бывший последователь движения растафари и Череп исполняют песню на гитаре в откровенно современной манере. В отличие от многих советских фильмов о войне, в которых песни исполнялись хором, этот эпизод подчеркивает индивидуализм героев. Здесь четкое разделение на слушателей и исполнителей. Наблюдая за необычным перформансом, солдаты 42-го выглядят опешившими и вовсе не собираются поддержать «музыкантов».

Другой эпизод фильма, где дистанция между настоящим и прошлым подается как забавный анекдот, — это пародия на знаменитую сцену из фильма Сергея Бондарчука «Судьба человека». В фильме Бондарчука военнопленный Андрей Соколов на допросе у немцев из чувства протеста выпивает, не закусывая, три стакана водки и в награду за смелость и дерзость получает от немцев кусок сала и буханку хлеба, которыми потом делится с товарищами по бараку. В фильме «Мы из будущего» Борман на допросе у немецкого офицера игриво повторяет подвиг Соколова, выпивая два стакана водки, отказываясь от закуски и повторяя реплики Соколова. Несмотря на предполагаемую

серьезность обстоятельств (герои в плену), эта сцена вызывает улыбку. Борман, хорошо зная историю войны, уверен, что если он живет в XXI веке, то уж никак не погибнет в 1942-м. Он с насмешкой смотрит на ухоженного и обходительного немецкого офицера, ничем не напоминающего садиста-альбиноса из фильма Бондарчука.

Условная связь с военным прошлым утверждается также сюжетом и стилистикой фильма «Мы из будущего—2». Фильм можно рассматривать как выражение ностальгии по имперскому прошлому, в частности по роли России как «первой среди равных» республик Союза. В то время как постколониальные нарративы в бывших республиках СССР задним числом создают образ человека времен войны в терминах жертвы и угнетения (главным образом со стороны «старшего брата»), «Мы из будущего—2», кажется, заново утверждает идеалы патриотического единства советских народов во время войны при ведущей и направляющей роли народа русского.

«Мы из будущего—2» рассказывает о том, как уже в качестве настоящих патриотов России Борман и Череп отправляются во Львов, где проводится «живая» реконструкция Львовско-Сандомирской операции 1944 года, в результате которой силами Красной Армии были уничтожены группировки немецких войск и сражавшиеся на стороне немцев украинские националисты, сформировавшие в основном в 41-м дивизию Ваффен-СС «Галичина». Двое украинских ребят, собирающихся принять участие в реконструкции этой операции как украинские патриоты, ссорятся с русскими героями еще до начала игры и случайно вместе с ними оказываются в историческом прошлом, в 1944 году. Очень скоро все четверо понимают, что им следует преодолеть неприязнь друг к другу и держаться всем вместе, выполняя задачу по возвращению в будущее. При этом герои то и дело подвергаются опасности, попадая в лапы то украинских националистов, то немцев, то НКВД. В конце концов украинские ребята принимают историческую правоту миссии Красной Армии, становятся плечом к плечу с российскими товарищами и в финале все благополучно возвращаются в будущее. Фильм был запрещен к прокату на Украине, а украинских актеров, которые снимались в фильме, публика заклеймила как предателей Украины.

При более пристальном рассмотрении оказывается, что фильм вовсе не воспроизводит сталинский дискурс о братском товариществе красноармейцев, о взаимопомощи представителей разных народов СССР во время войны. Напротив, он примиряет русских и украинских героев как агентов цивилизованного настоящего, в целом выгодно отличающихся от украинских националистов, жестоких офицеров НКВД и даже от симпатичных, но довольно примитивных красноармейцев. Словом, и в «Мы из будущего», и в «Мы из будущего—2» главные герои только и мечтают о том, чтобы оставить далеко позади военное прошлое и вернуться в благополучное настоящее.

Перипетии патриотизма

Фильм Дмитрия Месхиева «Свои» (2004), несмотря на свой довольно скромный успех у зрителей, получил высокую оценку критиков. Как и в «Последнем поезде» (2003) Алексея Германа-младшего, в картине Месхиева тонкая современная интерпретация темы войны сочетается с лучшими стилистическими наработками советского военного фильма. Месхиев по-своему решает проблемы, которые продолжают оставаться в центре внимания публики: о судьбе человека в сталинской России, о патриотизме, о коллаборационизме, о попытке индивида остаться верным своим моральным принципам, несмотря на всю пошлость окружающей его жизни. Каждый из главных героев фильма вынужден для себя решать, кто из его спутников и близких «свой», а кто враг, и одновременно пытается жить в согласии с собственной совестью. Старику (герою Богдана Ступки) это удается лучше, чем другим. Жизнь часто требовала от него непростого выбора, ответа на вопрос, кто является «своим». Он был солдатом во время первой мировой войны, затем жил в городе в 1920-е годы, был сослан как ку-

лак в Сибирь, а после побега снова поселился у себя в деревне, и никто из односельчан не выдал его властям. Его решение стать сельским старостой при оккупантах на первый взгляд выглядит как идеологически продиктованный выбор, как желание поквитаться с советской властью. Однако, как выясняется по ходу фильма, Старик стал старостой по просьбе односельчан в надежде, что его мудрость поможет оградить людей от жестокости нацистов.

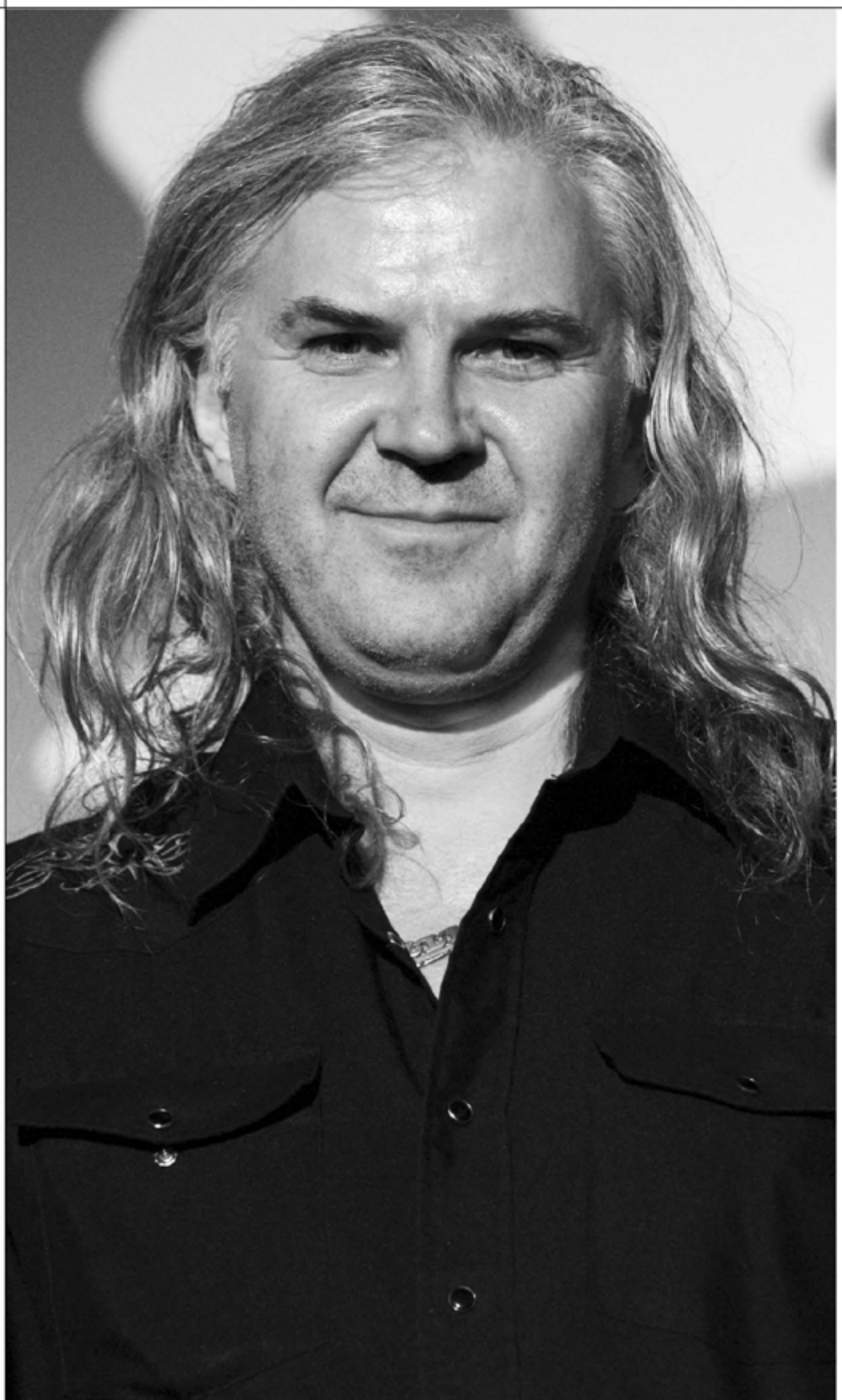
Приземленные и внешне малопривлекательные главные действующие лица фильма — далеко не герои, которых можно идеализировать в романтической истории о самопожертвовании и стоицизме. Ими, скорее, движет инстинкт самосохранения, а чувство страха или похоть мотивируют их действия в большей степени, чем советская идеология. Моральным банкротом оказывается Чекист (Сергей Гармаш). В начале фильма он ведет себя так, словно всегда точно знает, кто «свой» и как следует поступить, но по ходу фильма его взгляды выворачиваются наизнанку. Попав в плен, Чекист спасает бывшего комиссара от предательства другого военнопленного (тот угрожал выдать Лифшица немцам) до ужаса хладнокровно (в отличие от Соколова в «Судьбе человека», который тоже убивает пленного красноармейца, собиравшегося выдать своего бывшего командира): бритвой перерезает горло предателю. В другой сцене он приставляет бритву к горлу Митьки, подозревая, что тот вместе с отцом хочет избавиться от него и Лифшица. На протяжении всего фильма он карает или готов покарать «чужих» (узнав, что Старик, отец снайпера Митьки, — деревенский староста, Чекист готовится его убить). Однако в последней сцене фильма именно Чекист вынужден умолять Старика его пощадить, повторяя, что он «свой», а не «чужой». Единственная во всем фильме патриотическая фраза Старика «Иди, сынок, Родину надо защищать!» отделяет Старика и Митьку от Чекиста. Для Митькиного отца защита Отечества — это его сугубо личное дело, выбор, который он и его сын сделали вопреки государству, продвигающему таких людей, как Чекист.

Символизм образа Старика важен. В отличие от многих постсоветских фильмов о войне, которые отвергают троп семьи и практически не показывают родителей героев (как бы косвенно утверждая, что изображаемые в них молодые люди не связаны с прошлым), фильм Месхиева по сценарию Валентина Черныха работает с тропами семьи напрямую. Картина реинтерпретирует символически значимые элементы старой мифологии, чтобы показать, что семейные ценности противоречили советской идеологии. Режиссер продуктивно использует в своей картине элементы жанра, образы и риторику советского кино, показывая идеологическую и эстетическую ограниченность старого канона. И — одновременно — нагружая его новыми философскими и эстетическими задачами.

Вместо заключения

В силу политического и эстетического многообразия постсоветских фильмов о войне ни понятие «ностальгия», ни концепция патриотизма не могут послужить основой для их интерпретации. Многие из этих картин рисуют людей, случайно связанных обстоятельствами и прежде всего решающих задачу своего собственного спасения, а не спасения Родины. Они не выполняют историческую миссию по защите или хотя бы адекватному воспроизведению специфических форм советской общности. Авторы не осмысливают свои концепции в духе идеологических, политических и нравственных задач, типичных для советских военных нарративов, то есть в духе соответствия исторической правде. Эти фильмы скорее служат забвению советского дискурса войны, замещая канонические в советское время позиции героев на современные отношения прагматического индивидуализма и довольно аморфного или, по крайней мере, глубоко личного выражения патриотизма.

О П Ы Т



Михаэль Главоггер

МИХАЭЛЬ ГЛАВОГГЕР

Способ жизни

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Михаэль Главоггер приехал в Санкт-Петербург на МКФ «Послание к человеку» в качестве председателя жюри и сам представил зрителям свой знаменитый неигровой фильм «Слава блудницы». Картина снималась в Таиланде, Бангладеш и Мексике. Ее герои — проститутки, сутенеры и их клиенты. Скандальный фильм одного из самых известных документалистов современности стал темой этого интервью.

Сергей Сычев. Вас неоднократно сравнивали с Гуальтьеро Якопетти. Вы, наверное, уже выработали на этот счет свою позицию?

Михаэль Главоггер. Да, позиция есть. Она заключается в том, что я каждый раз прошу прощения, потому что я так и не посмотрел ни одного фильма Якопетти. Каждый раз я обещаю себе, что наконец посмотрю его картины. Может, действительно есть какая-то связь...

Сергей Сычев. Тогда давайте перейдем сразу к фильму «Слава блудницы». Насколько я знаю, вы рассматривали много локаций для съемок. Почему остановились именно на этих трех странах?

Михаэль Главоггер. Когда я планирую новый фильм, мне важнее всего решить, какова будет его структура. После этого я «нанизываю» на нее места съемок. Здесь структура должна была повторить классический религиозный триптих. Главной в нем является средняя часть — ею стала мусульманская Бангладеш. Боковые стороны — буддийская часть, которой я начал повествование, и католическая, которой я его закончил, — по смыслу слабее.

Согласно этому принципу выбирались места съемок. Буддийская локация должна была быть легкой и стоять относительно высоко на социальной лестнице. Католическая часть, наоборот, довольно радикальна и связана с карнавалом Святой Смерти, а смерть как раз и должна быть в конце. Форма триптиха была ограничивающим фактором для моего замысла. Когда я снимал «Смерть рабочего», там была более свободная форма, и я выбрал пять мест для съемки. На каждое было выделено по двадцать минут. Но центральная часть «Славы блудницы» — Бангладеш — настолько важна, что я никак не мог уместить ее в двадцать минут. Вообще то, что ты снял, само формирует структуру. Если у тебя получается одна часть размером в час, ты никак не можешь сделать семь или девять таких частей. Нужно искать другие пути. Важно, что задумал режиссер. Если он решил делать фильм о религии, то не обязан рассказывать о каждой конфессии. Он выбирает те из них, которые ложатся

в структуру фильма. Меня многие спрашивают, почему я не снимал в Европе. Мир сегодня очень разросся, и Европа далеко не самая репрезентативная его часть. Ее присутствие не сделало бы фильм богаче. Богаче фильм делает точность и оригинальность ви́дения художника.

Сергей Сычев. В начало вы ставите легкую часть, светлую, в конец — часть, связанную со смертью. Почему именно так?

Михаэль Главоггер. Легкость первой части обманчива. Так, в юности мы думаем, что жизнь легка и светла, а с возрастом убеждаемся в том, что все куда мрачнее. К тому же именно мексиканская часть, на мой взгляд, самая глубокая.

Сергей Сычев. И грустная.

Михаэль Главоггер. И грустная, но в этой грусти есть богатство. Если бы жизнь не бывала грустной, мы никогда не поняли бы, как она может быть хороша. Мексиканки, например, глубже всех понимают суть своей работы и своей жизни. Они и мне преподали несколько важных жизненных уроков. Но мне нравится и легкость тайских девушек. Есть что-то изящное в умении взять за руку человека и увести, показывая, насколько просто все может быть. У них тоже бывает грусть, между прочим. Но усиливая трагизм фильма к финалу, делаешь его и более глубоким. Если поставить тайскую часть в начало, будет сразу понятно, что это неправильно, это не работает! Такие вещи хорошо понимал великий мастер триптихов Иероним Босх. На левой стороне он изображает райские блаженства, но справа у него есть опасные птицы. В раю всегда есть опасные птицы справа, понимаете?

Сергей Сычев. Поэтому вы предпочитаете холодные цвета в своих фильмах?

Михаэль Главоггер. Еще и потому, что это документальное кино. Простая причина в том, что мы не используем дополнительный свет и различные линзы. Стараемся ограничиться естественным освещением. А большая часть мест, которые мы снимали, освещается неоновым светом. На пленке он дает грустное настроение.

Сергей Сычев. Значит, это не сознательный выбор цветовой гаммы?

Михаэль Главоггер. Мой выбор — это выбор локации. Но сама локация связана с визуальной структурой фильма. После этого я выставляю кадр. Конечно, иногда приходится немного изменить естественное освещение, усилив или ослабив его. Но я не стану менять локацию только из-за того, что она чуть-чуть не соответствует визуальной структуре. Что-то всегда можно придумать. Например, в «Смерти рабочего» каждое место съемок имеет свой основной цвет. Скажем, Украина получилась черно-белой, а Индонезия — желтой. Алжир — красный, потому что от убитых животных много крови. Визуальная структура «Славы блудницы» складывалась так же. В Таиланде основной акцент был сделан на стеклах, которые отделяют проституток от клиентов, женщин от мужчин. Стекла освещены со стороны женщин — так они превратились в зеркала, а за ними, в темноте, находятся мужчины. Реальность создала эту мизансцену, а не я. Я только использовал визуальные особенности места, чтобы выразить свою мысль.

Сергей Сычев. Но на постпродакшне вы можете усилить акценты.

Михаэль Главоггер. Да, немного. Поскольку я до сих пор снимаю на пленку, приходится корректировать цвета при переносе на «цифру». Так что я, как и все остальные, работаю над тонами.

Сергей Сычев. Почему вы не используете собственный свет?

Михаэль Главоггер. Я убежден, что естественное освещение — очень важная информация, которую надо уметь считать. Собственно, это я и хотел проиллюстрировать на примере тайской части моего фильма. Если бы я там изменил свет, изменилась бы и вся история. Мужчины сидят в темноте, потому что они не хотят быть увиденными. Женщины сидят на свету, потому что так они выглядят более привлекательно. Зачем мне тут менять что-либо? То же и в Бангладеш, где мы видим темный лабиринт, в котором только в комнатах есть маленькие, тусклые лампочки, призванные сделать эти клетушки чуть уют-

нее. Это тоже говорит нам о чем-то. Только когда пленка отказывалась распознавать, что происходит, я чуть усиливал свет.

Сергей Сычев. У вас всегда превосходный звук. Как вам это удается? Куча оборудования?

Михаэль Главоггер. Да, как и у всех остальных.

Сергей Сычев. Как удается при таком сильном вторжении техники сохранить естественность происходящего?

«Слава блудницы»

Михаэль Главоггер. Любой фильм вторгается в жизнь очень активно. Ты не можешь вторгнуться разве только в футбольный матч или в войну, потому что участники этих событий слишком заняты. Единственный способ как-то преодолеть эффект непрошеного вторжения — заставить людей привыкнуть к тебе и перестать замечать. Я так много дней провел со своими героями перед съемками, что здорово всем надоел: и им даже стало скучно.

Сергей Сычев. Но с посетителями борделей вы же не могли проводить много времени, не могли их сопровождать к женщинам?

Михаэль Главоггер. Мужчины, которые приходят в бордели, — это особый тип людей. Знаете, это такие «плохие парни». Они интересовались, что мы делаем, и я объяснял, говорил, что этот бордель теперь стал сценой для съемок. Тогда они тоже хотели участвовать в съемках — если это были не политики или семейные люди. Этим мужчинам было что сказать, они сами приходили ко мне и упрашивали их снять.

Сергей Сычев. Мне кажется, ваш фильм показывает, как за последнее время в мире изменилось представление о грехе. Сегодня быть нетерпимым, или участвовать в политической жизни, или быть капиталистом — это грех, а проституция — уже нет.

Михаэль Главоггер. Конечно, нет! Я вообще не понимаю тех, кто считает это грехом. Этих женщин благодарить и славить нужно! Они ведь так много

делают для мужчин. Мне парни в Бангладеш говорили, что они не знали бы, куда еще пойти, если бы не было борделей. Ни подружки, ни жены — так что делать со своим желанием?

Сергей Сычев. Вы могли бы обвинить политиков, которые довели людей до такого состояния?

Михаэль Главоггер. Мог бы, но мне кажется, что это не является задачей кинематографиста. Есть люди, которые используют кинематограф в политических целях. Но они перестают быть художниками, потому что перестают интересоваться человеческой душой, но пытаются изменить мир. Фильмы, пытающиеся изменить мир, — это плохие фильмы. Вы можете показать, как работают проститутки. На как только вы заговорите о том, что проституция — это хорошо или, наоборот, ужасно, ваш фильм станет плохим. Потому что вы будете все подгонять под свой взгляд на мир вместо того, чтобы честно и непредвзято смотреть на него.

Сергей Сычев. Наверняка вы раньше думали, что проституция — это плохо.

Михаэль Главоггер. Почему?

Сергей Сычев. У каждого есть родители, которые учат, воспитывают, говорят, что хорошо и что плохо.

Михаэль Главоггер. Но не все дети верят тому, что говорят их родители. А те, кто верит, потом меняются.

Сергей Сычев. Почему изменились вы?

Михаэль Главоггер. Я вообще не помню, чтобы мои родители со мной об этом говорили, эта сторона жизни их никогда не касалась и не волновала. Дома мы никогда подобные темы не обсуждали. Но вот что интересно. С детства я заметил, что во многих фильмах, книгах, на многих картинах проститутки изображены очень привлекательными. Всегда создавалась какая-то особенная атмосфера: храм греха, где горят красные огни, ощущение чего-то запретного. Я всегда чувствовал, что за всем этим должна стоять обыденная жизнь. Но кто это показал?

Сергей Сычев. В «Нежной Ирме» Билли Уайлдера это было.

Михаэль Главоггер. Да, я помню этот фильм, он очень хороший, но это совсем не то. Любой игровой фильм все равно сильно отличается от того, что есть на самом деле. Мой фильм вместил сотни разнообразных, абсолютно подлинных судеб, какие ни один сценарист не выдумает. И тут дело даже не в том, что ты нашел, а в том, смог ли ты остаться наблюдателем.

Сергей Сычев. Вы снимаете игровые фильмы, потому что не можете что-то наблюдать и снимать вживую?

Михаэль Главоггер. Вживую можно снять очень многое. Дело в том, что документальное кино — это не способ рассказать историю.

Сергей Сычев. У ваших героев разве нет историй?

Михаэль Главоггер. Есть, но трудность в том, чтобы рассказать историю на отрезке от А до В. Документалистика для меня — это способ жизни и способ наблюдения, способ постижения времени и пространства, в которых существуешь. Создание игрового кино — это интеллектуальная игра. Надо сесть, придумать историю и рассказать ее. Многие режиссеры смешивают методы игрового и неигрового кино. Но я, если снимаю игровое кино, никогда не использую съемки «под документ».

Сергей Сычев. Зато цвет вы выбираете так же. Фильм «Трущобные прогулки» смотрится так же, как ваши документальные работы.

Михаэль Главоггер. Там это было сделано специально, но у меня есть очень яркие, красочные комедии, которые выглядят совсем иначе.

Сергей Сычев. Давайте вернемся к изменившемуся пониманию греха...

Михаэль Главоггер. Оно не так уж изменилось. К примеру, в мире полно радикально настроенных религиозных людей, которые до сих пор считают грехом проституцию. Хотя сами ходят к проституткам. Любопытно?

Сергей Сычев. А вы что считаете грехом?

Михаэль Главоггер. Я — агностик, начнем с этого. Но вопрос мне ясен. Грех —

«Слава
блудницы»

понятие католическое. Католики, пожалуй, сами придумали грех, потому что от него можно освободиться, что бы ты ни делал. Очень удобно.

Вообще-то, мы живем в трудное время. Все политические системы, в которые мы так долго верили, включая демократию, доказывают свою несостоятельность. И верить во что-то — в любые идеи, в несокрушимость любых понятий — очень трудно, практически невозможно: это и к религии относится, и к идеологии в целом. Эта невозможность слепой веры возвращает нас к рефлексии над собственным существованием. Может, я потому и занимаюсь искусством, что оно связано именно с этой рефлексией. Если посмотрите старые фильмы, вы увидите, что в них всегда есть что-то большее, чем идеология, которую они утверждали. Дзига Вертов делал великие фильмы не потому, что был коммунистом. Но потому, что был одержим поэтической стороной реальности. Это осталось на экране, а не его убеждения. И Лени Рифеншталь интересна, потому что у нее был оригинальный взгляд на человека в эпоху нацизма. Йорис Ивенс был коммунистом, но интересен он потому, что ехал в каждое из проклятых мест XX века, где происходило нечто значимое, важное. Идеология исчезает, и остается индивидуальный способ смотреть на мир. Когда Ивенс снимал события в Китае, он был в восторге. Когда позже он узнал, что там было на самом деле, ему стало стыдно за свой двенадцатичасовой «гимн». Но для нас в этом «китайском» фильме Ивенса важна не вера его, Ивенса, в справедливость идей Мао, а кадры, в которых запечатлено время, люди, революция. Если сегодня кто-то вознамерится сделать картину о том, что эта революция была ужасной, неправедной и т.п., меня такая картина не заинтересует. Потому что я хочу видеть, как все происходило, а это можно снять только изнутри. Мы все придерживаемся какой-то идеологии, но не она важна в наших фильмах. Важно, что Вертов показал, как разграбили церковь на Украине. Никто этого не показал, только он. При этом он считал, что большевики все сделали правильно, но для нас сегодня имеет значение не что он считал, а что он снял. Он не был бы коммунистом, доживи он до наших дней. Но он все равно был бы одержим кино так же, как в то время. Потому он и поэт.

Сергей Сычев. Еще раз: что такое грех для вас, художника?

Михаэль Главоггер. Грех — не пытаться ухватить реальность во всем ее многообразии обеими руками. Пытаться декларировать, утверждать, навязывать свои убеждения и принципы, вместо того чтобы честно взглянуть и увидеть мир. Пытаться следовать своей идеологии и не хотеть по-настоящему увидеть мир. Вот так. Грех — видеть все (и снимать все) только белым или черным. Мыслить в категориях «добро» и «зло» не надо, потому что в мире, в человеческом характере бесчисленное количество оттенков. Я считаю, что неверно снимать фильм о том, что убивать людей плохо. Разумеется, это плохо, но если мы скажем, что каждый человек в какой-то степени ответствен за все убийства, совершенные на Земле, мы эту мысль обесценим. И вот я иду и снимаю то, что выше моего личного понимания, потому что оно слишком эмоционально и интеллектуально. Бойня в «Смерти рабочего» выглядит очень красивой. Что бы вы ни говорили, она красива. Значит, убийство может быть красивым? Что тут может ответить разум, если на него происходящее именно так действует? Если вы скажете, что это ужасно, значит, вы плохо смотрите. Красота и смерть — это необъяснимое сочетание несочетаемого может изменить человека, если он его воспринимает. Вот об этом можно размышлять, а не о том, что хорошо и что плохо.

Сергей Сычев. Говорят, Якопетти лично режиссировал расстрелы в Африке, чтобы снять их красиво. По вашей логике, так можно поступать?

Михаэль Главоггер. Вы уверены, что он это делал? В любом случае, мы все это делаем. Вы просто привели экстремальный пример, потому что он связан с убийством. На самом деле ведь никто не знает, как кто поведет себя в такой момент, тут даже привычная мораль может отступить на задний план. Не знаю, что сделал бы я. Я никогда не был на войне. Но все начинается с то-

го момента, когда реальный человек выпивает стакан воды, а режиссер требует, чтобы он повторил это на камеру. Дальше все зависит от того, как далеко ты можешь зайти. У меня в «Славе блудницы» героини заняты такой работой, которая может шокировать. Но они это делают не перед камерой. И когда я просил их сделать то же самое перед камерой, они надолго задумывались. Мне трудно было просить их, потому что они могут потом всю жизнь жалеть о том, что согласились. Но ведь, может, та девушка, которая согласилась и снялась, станет для других очень важным человеком, примером доверия, честности, именно потому, что она отважилась, а другие нет. Меня спрашивают, почему я снимал секс в Мексике, а не в Бангладеш. Отвечаю: потому что в Бангладеш женщины даже перед клиентами не обнажаются. И моя просьба сделать это была бы просто непристойна. Но я не осудил бы того, кто заставил бы героинь своего фильма раздеться перед камерой: это для девушек могло бы стать интересным опытом. Все очень сложно. Меня также часто осуждают за то, что я плачу своим героям. Они делятся со мной историями из своей жизни, тратят на меня свое время, а я должен им чем-то отплатить. Иногда это не деньги, а фотография, обед в кафе, платье, но я что-то всегда даю взамен. Принцип такой.

Сергей Сычев. Относительно недавно на ваш старый фильм «Мегаполисы» был сделан «ремикс». Как это произошло?

Михаэль Главоггер. Ко мне обратились неизвестные мне люди с просьбой предоставить им весь материал фильма, чтобы они сделали свою версию. Мне стало интересно, как они справятся, и я согласился. Получилось забавно, хотя там не было сюжета и фильм больше напоминал видеоклип. Не знаю, на мой взгляд, в их версии слишком много от «Коянискаци». Но есть четыре-пять сцен, которые сделаны невероятно талантливо.

Сергей Сычев. Если кто-то предложит сделать «ремикс» «Славы блудницы», вы согласитесь?

Михаэль Главоггер. Нет, ни в коем случае. Потому что здесь есть своя структура, которая важна, и мне слишком дороги мои героини. Я не могу допустить кого-то постороннего к тому, что я снял с их участием. Мы за время съемок очень сблизились, и я несу ответственность за наши отношения. И я ни за что не позволю показывать этот фильм в Бангладеш, потому что он мог бы навредить этим девушкам.

Сергей Сычев. Вот вам и моральный момент!

Михаэль Главоггер. Да, моральный момент. Ни за что!

Сергей Сычев. Вы продолжаете общаться со своими героинями?

Михаэль Главоггер. У нас была договоренность, что я покажу им готовый фильм. Я так и сделал. Мы это дело отметили. Потом я сказал: «Теперь прощайте! Мы провели рядом четыре года, и мне кажется, что этого вполне достаточно». Я хотел, чтобы между нами все было ясно.

Сергей Сычев. Что вы делали после премьеры фильма в Венеции в 2011 году?

Михаэль Главоггер. Сначала поездил с фильмом. Закончил роман, который, надеюсь, скоро будет опубликован. И собираюсь снимать фильм под названием «Без названия». Он будет ни о чем. Потому что я считаю, что для режиссера нет большей сложности, чем снять фильм без темы и сюжета. Я так много всего интересного увидел, пока работал над «Славой блудницы»! Но я не снял этого, потому что делал другую картину. Мне надоело ездить и снимать только то, что входит в мои планы. Я хочу быть свободным, чтобы снимать то, что я хочу. Я немного нервничаю, потому что не знаю, смогу ли я воспользоваться своей свободой. Мало кто может это сделать.

АНТУАН КАТТИН:

«Что-то близкое к «Репетиции оркестра»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Антуан Каттин

После премьеры документального фильма Антуана Каттина и Павла Костомарова «Трудно быть богом» в Карловых Варах, наблюдающего за работой Алексея Германа над его проектом по повести братьев Стругацких, Каттин перемонтировал его, добавив авторский закадровый текст. Новая версия под названием «Плэйбэк» стала фильмом открытия МКФ «Послание к человеку» и получила приз Гильдии киноведов и кинокритиков.

Сергей Сычев. В фильме «Плэйбэк» вдруг зазвучал ваш голос за кадром. Это неожиданность. Почему вы решили расстаться с привычным инкогнито?
Антуан Каттин. Это объясняется очень просто. У нас мог быть подход более старомодный, чистый — кинонаблюдение. «Муха на стене», как говорят англичане. Мы начинали так и не брали интервью ни у кого, кроме Клименко[1]. Потом все изменилось. Моя позиция остается при этом прежней: я считаю, что следует всегда исходить из материала, чтобы строить произведение. А материал в данном случае не позволял делать фильм: драматургия никак не

[1] Юрий Клименко — главный оператор фильма Алексея Германа «Трудно быть богом».

складывалась. Надо учитывать, что «Трудно быть богом» я делал не то чтобы «левой ногой», но чуть-чуть на ходу, между прочим, by the way, потому что параллельно я снимал другие фильмы и за проектом Алексея Германа не мог следить постоянно. Когда делаешь картину, обычно выкладываешься полностью, занят только ею, пока не появляется ощущение, что у тебя достаточно материала, чтобы его выстроить. А тут мы просто ходили, снимали. Хотя у меня изначально была какая-то концепция. Чтобы получить финансирование в моей стране, Швейцарии, особенно если это государственные деньги, нужно представить развернутый, страниц на двадцать, проект. Не просто заявку на две страницы. У меня была идея сделать что-то близкое к «Репетиции оркестра» Феллини.

Сергей Сычев. Она же как раз построена на множестве интервью с музыкантами.

Антуан Каттин. Я говорю не о форме, а о концепции: представить микрообщество как образ, как модель страны. Я хотел сбежать от формата «фильм о фильме». Что, конечно, очень сложно, я это понял как раз на стадии финансирования. Было фактически невозможно привлечь телевидение, поскольку для них не важно, как красиво ты будешь это описывать, им невозможно объяснить, что это рядовая съемка, — они все равно сразу ставят на проекте штамп «фильм о фильме». Такое было еще лет пятнадцать-двадцать назад, была целая серия у французов, называлась Cinéastes de notre temps — «Кинематографисты нашего времени», снимали ее для Arté и других каналов, а сейчас тема вышла из моды.

Сергей Сычев. Есть блестящий фильм о Терри Гиллиаме, относительно свежий.

Антуан Каттин. Да, о съемках «Дон Кихота». Я посмотрел его недавно, и, мне кажется, его можно было сделать гораздо круче. Ощущение, что они хотели просто зафиксировать какие-то моменты в процессе съемок «Дон Кихота». А я как раз не собирался этого делать. Мы не пытаемся наложить структуру, историю на материал. Кинонаблюдение остается для нас главным методом. Идеи делать интервью в начале не было. Если бы я стал сейчас снимать картину, я бы, может, это сделал. Но была еще одна сложность. Мы много разговаривали с людьми: они не очень открыты — на камеру им было бы трудно говорить. Интервью с Юрием Клименко возникло не случайно, потому что, как мне показалось, это человек самый свободный в съемочной группе. Ему это обошлось дорого. Вы же знаете историю: он начал снимать, потом они с Германом разошлись, а в конце его опять позвали, когда уже Володя[2] фактически умирал.

Мы с Павлом наблюдали за работой Германа и его команды, накапливали материал, но при этом не осмысливали его в целом. Так же мы делали и «Мать», и «Мирную жизнь»: мы снимаем, потом начинаем все складывать, чтобы понять, что у нас есть, какую линию надо развивать и т.п. Мне сложно было собирать снятое, потому что материала относительно немного. Столько лет прошло, а у меня было меньше материала, чем даже для фильма «Мать». 100—120 часов... Пришлось сначала несколько дней просто разбирать кассеты, чтобы восстановить хронологию. Нельзя, конечно, так работать. Но я не хочу сейчас искать себе какие-то оправдания. Я смотрю материал и понимаю, что у меня есть хорошие куски, есть жизнь — то, за что я борюсь и что хочу навсегда зафиксировать. Но при этом нет развития, нет возможности все это складывать просто исходя из материала, как мы раньше это делали. У меня был вариант, который даже показывали на фестивалях — в Карловых Варах и в Нионе, он меня не очень устраивал, а Паша был вообще совсем против. Но это все-таки больше моя работа, Паша принимал гораздо меньше участия в съемках, а монтаж я делал практически в одиночку. Так вот, в той первой версии были отрывки из книги Стругацких «Труд-

[2] Владимир Ильин, оператор. Умер, когда фильм еще не был снят.

но быть богом». Все, что я пытался выразить, я хотел высказать через текст Стругацких.

Сергей Сычев. Вы зачитывали отрывки из книги?

Антуан Каттин. Зачитывал не я, поскольку я не носитель языка. По-французски читал я. А по-русски — Александр Расторгуев, у него такой баритон, многие думали вначале, что это Ярмольник. И на тех фестивалях у меня появилась возможность проверить эту версию. Вышло достаточно забавно: я понял, что фильм состоялся. Например, там идет отрывок из книги Стругацких, обозначается философский пласт, но по драматургии ничего не развивается — нет начала, середины, конца. Это как ружье у Чехова — висит, но не стреляет, просто декорация. Тогда я решил обойтись без закадрового голоса. И собрал фокус-группу, позвал друзей и коллег — человек десять-пятнадцать. Я даже сократил версию за счет того, что убрал закадровый голос. Ужасающее зрелище, мертвая тишина. Было понятно, что фильм совсем не работает. Можно было попробовать и такой вариант, но тогда это был бы метраж в 35—40 минут, а у меня все же были обязательства перед продюсерами из Швейцарии.

Сергей Сычев. И для проката, естественно, лучше полный метр.

Антуан Каттин. Да. Но это не очень прокатный фильм. Сейчас в нем 67 минут, а прокатный формат все же 80 с лишним минут. Правда, для фестиваля это уже полный метр. А 40 минут или, как в «Мирной жизни», 45 — это, конечно, очень мало, даже для телевидения недостаточно. Так вот, я понял, что без текста материал не работает. О тексте речь шла давно, у меня уже были рабочие версии, где звучали отрывки из книги де Кюстина про Россию. И все вело к тому, что надо взять себя в руки и признать: здесь должен быть авторский голос. В этом я видел оправдание нашего проекта. Я хотел, чтобы было ясно: это не просто очередной фильм, где автор, не умея снимать и монтировать, начинает комментировать материал, как это делается в телефильмах. При этом я понимаю, что я не Крис Маркер. Мне было очень трудно, но я сделал этот шаг и сейчас не жалею. Фильм может нравиться или не нравиться, но для меня он состоялся. В нем есть драматургия, есть некая линия, которая выстроена и, на мой взгляд, работает.

Сергей Сычев.. У меня такой вопрос. С одной стороны, я вижу, что в титрах стоят два автора — Павел Костомаров и Антуан Каттин, а голос я слышу только одного из них. Если два автора, а голос один, значит, специально был придуман лирический герой, значит, с экрана говорит не Каттин, а некий вымышленный персонаж, швейцарец, который как бы случайно попал на съемки фильма Германа. То есть это придуманный текст, которому я не вполне могу верить. Тогда я должен воспринимать комментарий как фикшн.

Антуан Каттин. Мы всегда подписываем все вдвоем, не важно, кто что делал. Так было на всех наших работах. Но здесь, конечно, звучит авторский голос, и это очень важно.

Но Паша для меня все равно остается авторитетом, потому что он видел монтаж и что-то советовал, хотя основную работу я делал один. И, главное, он меня всегда подталкивал к тому, что нужно написать этот текст.

Сергей Сычев. Многим непонятно это странное содружество. Есть Костомаров, который периодически делает фильмы то с вами, то с Расторгуевым. Ясно, что вы тоже связаны с Расторгуевым, делаете что-то вместе с ним. Непонятна расстановка сил и то, как они распределяются. Как на самом деле все это устроено?

Антуан Каттин. Ничего таинственного тут нет. Мы плотно работали вдвоем с Пашей, познакомились с Расторгуевым, когда представили наш фильм «Мирная жизнь», возникла дружба.

Сергей Сычев.. То есть достаточно давно, в 2004—2005-м...

Антуан Каттин. Да. Эта дружба развивалась. И Паша потом стал больше работать с Расторгуевым, чем со мной. Но здесь особый случай: «Плэйбэк» —

древняя картина, мы, собственно, с нее начали. То были наши первые шаги с Пашей. У меня даже в свое время был такой контракт, где Костомаров значится оператором картины. С самого начала я был в большей степени ее автором, это была моя идея. Так же, как с «Трансформатором»: это тоже была моя идея, Паша потом пришел.

Сергей Сычев. В политическом фильме «Срок», который сейчас выкладывается в YouTube, есть какое-то ваше участие?

«Плэйбэк»

Антуан Каттин. Я всегда интересовался политикой и всегда стараюсь «вкладывать» ее в фильмы, у нас даже были споры по этому поводу с Пашей. Мне политическая тема всегда была близка. Когда я учился в Швейцарии, я снимал все забастовки. Я чувствую в себе публицистический темперамент. Что касается «Срока», кажется, стало очевидно, что надо этим заниматься. Я много всего снимаю. Бываю на митингах, один ролик снимал в Питере. Но, в общем-то, я не совсем соучастник этого проекта.

Сергей Сычев. А почему? Почему, собственно, вы не втроем?

Антуан Каттин. Паша, получается, более или менее свободный электрон, который работает в тандеме то с одним, то с другим. А чтобы дуэт превратить в трио — такой практики у нас не было. Но они не вдвоем, они еще и с Алексеем Пивоваровым снимают. У них сейчас трио, а я пока, видимо, туда не вписываюсь. Можно просто работать, делать ролики...

Сергей Сычев. А почему Павел Костомаров не приехал представлять «Плэйбэк» на фестиваль «Послание к человеку»?

Антуан Каттин. Потому что он очень занят на новом проекте, они работают с утра до вечера. А я здесь в Питере параллельно занимаюсь разными административными делами, пытаюсь завершить процесс подписания контракта с «Севером» по поводу прав — остались какие-то неясности с использованием музыкальных фрагментов. На мой взгляд, все это смешно, потому что произведение настолько некоммерческое и музыки так мало... Вообще эти иррациональные моменты в России так раздражают, эти установки лицемерны

и лживы! Думаю, нет другой страны в мире, где правила сдачи картины были бы настолько строги. В то время как в ларьках через месяц после показа в Венеции в прошлом году продавался «Фауст» Сокурова. Пиратство процветает...

Сейчас я должен подписать бумаги, которые по идее подписываются до начала съемок. Я же все это делал несколько партизанским способом — просто появил-

Павел Костомаров, Антуан Каттин

ся, как я рассказываю в фильме, начал снимать. И сейчас мне немного обидно, когда Алексей Герман говорит, что мне было сказано: не снимать скандалы, не снимать декорации. Это смешно. Я, правда, особо никогда не снимал декорации.

Сергей Сычев. Мне показалось, что он все это говорил в шутку.

Антуан Каттин. Я читал интервью Германа, где он говорит: да, этот швейцарец чудный, но, посмотрев его фильм, я ничего не понял.

Сергей Сычев. По поводу композиции и финала. Поскольку эпизод похорон В.Ильина вынесен ближе к концу фильма, возникает странное ощущение, что вы как бы хороните и всю долгоиграющую затею Германа, и все ваши попытки понять его.

Антуан Каттин. Можно было бы закончить на том, что все просто растворяется в тумане. Можно закончить похоронами. У меня был такой вариант: похороны, а дальше просмотровый зал, и люди не понимают, что это зал, и всё — оставить многоточие.

Сергей Сычев. Почему эпизод с похоронами важен для фильма? Вы на нем делаете сильный акцент.

Антуан Каттин. Для меня это ключевой эпизод. И для зрителя, который ничего не знает. Когда несут гроб — сначала не понимаешь, думаешь, что это реквизит, что идет репетиция. Ты находишься в некоем условном пространстве, вне времени — средние века, декорации, «Ленфильм». И вдруг выходишь в XXI век, видишь воздух этого города. У меня был вариант, где при перемещении в разные пространства я давал титр, где происходит действие. Но я отказался от этой идеи. Был титр «Студия звукозаписи», потому что поминки по Ильину шли там. Но тогда зритель уж точно подумал бы, что вот сейчас идет процесс звукозаписи, — было бы просто смешно. Но, с другой стороны, так оно и было в жизни.

У меня, конечно, не соблюдена хронология, как и в любом документальном фильме, что может кого-то раздражать. Есть сцены в конце, которые

были сняты раньше. Всегда так, это же не хроника. Для меня был важен момент, когда Герман кричит: «Бога звать?» Эта реплика не могла стоять в начале фильма по законам драматургии.

Сергей Сычев. Если бы русский режиссер снимал такой фильм, он, чтобы преодолеть естественную для русского человека робость перед авторитетом, переключился бы в лучшем случае на ёрничество. То, что фильм делал европеец, который, хоть и выходит в тельняшке на сцену, все равно европеец, — важно для зрительского восприятия. Мол, этот фильм снят своего рода чужаком, который может себе позволить сломать табу.

Антуан Каттин. А понятно, что отрывок, который идет после этого, — отрывок из фильма Германа? Это считывается? Думал, что это будет понятно только киноведам. Он снимает только черно-белое. Но все же по разрешению его кадры отличаются от кадров «Плэйбэк», но тем не менее многие не понимают, что вот это уже то, что будет в фильме Германа. Я думал вообще его не ставить, потом решил оставить для Светланы Кармалиты, это было важно. Но получается, конечно, множество финалов плюс еще потом титры. И тут ирония. Фильм не закончен, а я еще говорю, что здесь останусь. То есть не очень понятно, какой фильм не закончен — Германа или мой.

Сергей Сычев. Да, возникает ощущение to be continued... Но мне кажется, это правильное ощущение. Вы же не знаете, может, вы потом перемонтируете свой фильм, что-то еще появится.

Антуан Каттин. Сейчас я знаю, что не буду больше этим заниматься, уже ничего не буду менять. Тем более пытаться вложить туда текст Стругацких. Есть такая производственная проблема — мой фильм касается только съемок фильма Германа, а они закончились шесть лет назад. Я долго монтировал. У меня с моим фильмом была история, похожая на германовскую. Показать фильм на фестивале, а потом сказать, что фильма нет, — это неправильно. Годар говорил, что кино быстро стареет, а это было еще до появления цифровых технологий. Если ты идешь смотреть фильм пятилетней давности, ты говоришь, что это старый фильм, но никогда не скажешь, что читаешь старую книгу, если речь идет, скажем, о Монтене. Это все-таки кино, изображение, отражение реальности. Столько фильмов, кино повсюду, снимать стало очень дешево и просто. Тут у меня возникает новый фильм — другой фильм, с другим названием. К тому же у меня нет прав на название «Трудно быть богом» — так сейчас будет называться фильм Германа.

ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ:

«О славе мне думать некогда»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДИЛЯРА ТАСБУЛАТОВА

Василий Сигарев

«Жить», второй фильм Василия Сигарева — еще более радикальный, нежели «Волчок», его скандальный дебют, — осенью вышел в российский прокат. К тому времени эта картина уже получила один из престижных призов на последнем «Кинотавре» (не первый по значению, что было бы вполне справедливо), участвовала в Роттердамском фестивале (где ее явно не поняли), стяжала, правда, не только награды, но и, как водится, хулу и похвалу.

«Жить» — вопреки своему жизнеутверждающему названию — трагическая повесть о судьбах трех семей, интерпретация трех типов любви. Все те, на кого обращено это чувство, погибают.

Это поразительное высказывание, возвышенное и ранящее, универсальное и в то же время привязанное к месту действия: Сигарев работает только «на фоне» российской глубинки с ее распадом, катастрофической бедностью, с ее повсеместным кошмаром и с пронизывающей всё и вся любовью. Почти новичок в кино, уже ко второму фильму режиссер достиг настоящих высот.

И театральным драматургом Сигарев стал сразу и без подготовки: одну из самых своих знаменитых пьес «Пластилин» он написал в совсем еще

юном возрасте, не обладая опытом — ни житейским, ни профессиональным. По его мнению, если есть талант, то он проявится и без всяких штудий.

Диляра Тасбулатова. Начну с комплимента, нарушив традицию «острых вопросов». Мне показалось, что вы, как демиург, создали буквально из ничего, из нищего пространства и небольшой горстки персонажей новый мир...

Василий Сигарев. Возможно, такое впечатление появляется потому, что я никогда не знаю, как поведут себя мои герои, что они в следующий момент выкинут: я иду вслед за ними, не мешаю им, прислушиваюсь к ним.

Д.Тасбулатова. Это довольно странно, хотя и по-своему понятно: предположим, сам герой — по логике событий — знает, что он вскоре умрет, но «знает» ли он, что оживет, воскреснет из мертвых? Это ведь уже логика другая, так сказать, метафизическая? Или — авторская.

В.Сигарев. Вот в этом и трудность, конечно. По замыслу я, как вы сказали, «демиург», должен его как-то воскресить, но как сделать это логически, технически, драматургически... Я не знал этого до последнего момента. Все, конечно, прописано в сценарии, но как будет снято, не представляю до самого последнего момента...

Д.Тасбулатова. Что-то прямо мистическое... То есть на съемках вы входите в состояние транса — как будто что-то вами руководит, ведет к точному решению?

В.Сигарев. Можно и так сказать. Без этого «транса» ничего не получится, я в этом уверен! Ведь это вот что такое: сидишь и наблюдаешь за своими героями, они должны начать жить самостоятельно, без меня, начать устанавливать отношения между собой, уже как бы без моего участия... И тогда все начинает дышать, двигаться, взаимодействовать. Я только помогаю этому процессу.

Д.Тасбулатова. После того как картина сделана, вы ее анализируете? Язык, движение камеры, построение кадра, традиция, новаторство...

В.Сигарев. Я это делаю... ну... как-то по-другому, что ли...

Д.Тасбулатова. Без теории?

В.Сигарев. Мне очень интересно, что другие думают о моем фильме, что говорят те же критики. Кто-то, возможно, может увидеть в моем фильме то, чего я сам не вижу. И это не потому, что я строю из себя такого простачка, интуита... Я где-то читал, что и Тарковский, будучи интеллектуалом, снимал больше по наитию, теории потом приходили — как осознание уже сделанного...

Д.Тасбулатова. Чтобы ваши герои заговорили и задышали, они должны быть вам близки? Быть вашими соседями, приятелями, земляками?

В.Сигарев. Да, почти обязательно... Вот я тут написал «Анну Каренину», то есть современную ее версию. Намучился страшно: мне этот мир не близок, не знаком совсем... Так вот, пришлось писать Каренина с Романа Борисевича, продюсера моего...

Д.Тасбулатова. Вы поэтому наотрез отказываетесь переезжать в Москву?

В.Сигарев. Видимо, да. Мне здесь не то чтобы неуютно — просто не мое это пространство.

Д.Тасбулатова. Боитесь стать принадлежностью истеблишмента, забронзоветь?

В.Сигарев. Нет, совсем не боюсь, даже и не задумываюсь об этом. Я, понимаете, только-только закончу фильм, как сразу у меня другие идеи: когда снимал «Волчка», уже вовсю думал о следующей картине, о «Жить»... А о славе там, о почестях, истеблишменте, как вы выражаетесь, мне думать некогда. В голове полно идей, на постороннее нет времени.

Д.Тасбулатова. Вы еще совсем молодой человек, и с этим возрастом могут быть связаны определенные трудности...

В.Сигарев. Какие?

Д.Тасбулатова. Мне Андрей Битов в интервью говорил, что в молодости не видишь аутентичную картину мира, а в старости нет физических сил ее поднять. Такой вот парадокс...

В.Сигарев. Да! Когда не видишь — мука мученическая... Я, закончив свою «Каренину», три месяца не выходил из дому, бородой зарос, даже в магазин не выходил, просто погулять, не поверите! Как заключенный... И какой это кошмар, знали бы вы! Муки «творческие» — как же их любят мифологизировать, говорить о них возвышенно... На самом деле это ужас, ужас и еще раз ужас. Я это состояние просто ненавижу...

Д.Тасбулатова. Разве бывает иначе-то?

В.Сигарев. Бывает. «Жить» гораздо легче у меня шло.

Д.Тасбулатова. Да что вы? Это же трагическая история, очень сложная — и постановочно, и по накалу страстей...

В.Сигарев. Трагедия, комедия... Дело не в этом совсем. Главное, рождается в тебе что-то или не рождается, а жанр тут ни при чем.

Д.Тасбулатова. Вот вы говорите, что, работая, не осознаете до поры до времени, что именно делаете. Но потом-то? Вы поняли, что вы сделали? Это и язык новый, и новая универсальность, и даже новое понимание трагедии... Такое, где есть точка просветления. Насчет языка — у многих вызывает раздражение, как ненатурально, неестественно разговаривают герои в русских фильмах... Многим писателям тоже диалог не дается, реальность ускользает — слишком она какофонична... Вы сами понимаете, что вы, извините за неприличную комплиментарность, «гений места»?

В.Сигарев. Нет, извините, я всего этого не осознаю, и мне это совершенно не интересно и не нужно. Я что-то такое делаю себе и делаю... Новое это или старое, трагизм такой или сякой, меня мало волнует, ну вот честно... Един-

ственное, что я точно теперь уже понимаю, что «Жить» — обо всех ипостасях человеческой любви. Мальчика к отцу, матери к своим детям, женщины к мужчине... Это все и есть человеческая любовь, трагичная, потому что все погибают...

Д.Тасбулатова. Вы совершили большой скачок по сравнению с «Волчком», хотя и тот фильм замечательный, но более камерный, конечно...

В.Сигарев. Да, там я больше вслепую работал. На ощупь. Я тогда и не понимал, как кино делается, все было внове.

Д.Тасбулатова. Второй фильм снимать еще сложнее: может не оправдать больших ожиданий...

В.Сигарев. Да, правда. Но это тоже меня как-то не очень волновало. Я думал не о последствиях, а о сиюминутных задачах. И учился на ходу, если искусству кино вообще можно научиться... По моему мнению, нельзя. Талант или есть, или его нет, герои или заговорят между собой, или замолчат — и тогда ни с места. Мой второй режиссер, опытный профессионал, учила меня: снимай «восьмеркой» и поехали дальше. Так проще... Нет, пусть «восьмерку» сериальщики делают, у меня не будет планов проходных и примитивных.

Д.Тасбулатова. В обеих ваших картинах снималась ваша жена Яна Троянова, актриса запредельной энергетики. Сложно с ней работать?

В.Сигарев. Наоборот. Если другим актерам приходится долго объяснять задачу, вводить их в тот самый транс, то Яне я ничего никогда даже не говорю: она, прочтя текст, сразу чувствует, что и как надо делать. Да и пока пишу сценарий, мы с ней все до тонкостей обсуждаем.

Д.Тасбулатова. То, что она закончила философский факультет, помогает ей?

В.Сигарев. Нет, конечно! Это вопрос интуиции, а не образования.

БАКУР БАКУРАДЗЕ

Третье измерение

МАСТЕР-КЛАСС

Бакур Бакурадзе

Бакур Бакурадзе. Чтобы говорить о своих наблюдениях в кино и размышлять на эти темы, необходим все-таки формат беседы, я должен быть кем-то или чем-то спровоцирован.

Если тупо разделять кино на коммерческое и некоммерческое, жанровое и авторское, то в первом существуют определенные законы, они более или менее известны, и мы разговариваем на знакомом языке. Там все держится на кодах, которые присутствуют в самом формате повествования. Допустим,

Мастер-класс в рамках «Разбег-фест»-2011 — фестиваля, который представил документальные фильмы выпускников мастерской Марины Разбежкиной и Михаила Угарова.

я рассказываю анекдот («Вовочка купил бутерброд...» или «Просыпается Джеймс Бонд со своей женщиной...»), и понятно, о чем пойдет речь. Конечно, можно изобрести новый жанр, но он должен быть очень продуманным, иметь какие-то дополнительные ценностные особенности, чтобы мы его если не сразу, то со временем поняли. Тогда он будет обрастать новыми кодами. В авторском кино таких кодов, как правило, нет, а если они есть, то совершенно другого свойства и характера. Помню, в студенческие годы у нас была такая шутка: режиссер пытается что-то объяснить актеру, а тот его спрашивает: «Старик, подожди, скажи, кого я играю?» — «Начальника». — «Начальника чего?» — «Завода». — «А какой год»? — «1956-й». — «А, ну все понятно, снимаем». В этой шутке, как ни странно, есть правда. Это стереотип взгляда, и такие стереотипы в жанровом кино часто необходимы.

В авторском кино тоже используются коды. Например, там тоже есть определенные типы поведения человека в кадре, определенные способы построения кадра и монтажа. Они сложнее уловимы, чем в жанровом кино. И существуют в более вольной форме. Но тем не менее разные по языку коды не подходят друг другу. Потому что кино — это пространство в любом случае условное.

Недавно я посмотрел несколько серий сериала «Школа». Мне он, кстати, понравился больше, чем фильм «Все умрут, а я останусь». Валерия Гай Германика каким-то образом умудрилась перенести на экран жизнь с минимальной рефлексией, а мы на самом деле очень часто существуем в жизни именно так, упрощая отношение к каким-то событиям, к людям. И вот эту упрощенную систему она перенесла в свой сериал; мне кажется, получилось очень удачно. Как она это делает?

Для Германики любой актер в кадре должен раскрепоститься и раскрыться. Для того чтобы он раскрылся, а степень его открытости тебя удовлетворяла, ты обязан доверять его личности. Это не очень благодарная задача, и я не могу сказать, что большинство актеров — люди глубокие. Я это говорю не потому, что к ним предвзято отношусь, просто это факт. Если позволить любому актеру раскрываться в той степени, в какой он хочет это сделать, то из этого мало что получится, он, скорее всего, будет что-то изображать. А у Германики получается, что актеры существуют именно в упрощенном варианте взаимоотношений. Для того чтобы раскрепостить и раскрыть, она упрощает и сужает в них человека. Мы видим, что большинство персонажей в этом сериале находится в рамках локальной задачи и в определенных, достаточно узких, предлагаемых обстоятельствах. Этим методом она владеет великолепно.

Что такое игра и как вообще человек может в ней существовать? Если мы возьмем любую игру вне представлений о кино, то степень вовлеченности здесь максимальна. Это значит, что, когда мы играем в карты, абсолютно погружены в это занятие, у нас полностью выключено другое сознание, касающееся каких-то иных вещей. Но максимально включено то, что необходимо для игры. Если, играя, я думаю о чем-то еще, то наверняка плохо играю, игра моя не стопроцентна. И Германика именно этого от актера добивается — полной вовлеченности. Другой вопрос, нужна ли такая игра, такой способ существования в фильмах других режиссеров? Я смотрю этот ее сериал и понимаю, что там очень высокий уровень мастерства, но лично мне это не нужно. Эти замечательно снятые бытовые сцены не выносят мое сознание в некое третье измерение. И я остаюсь в одной заданной плоскости. Я бы назвал Германику мастером планиметрии. Кстати, помню со школы, планиметрия считалась сложнее стереометрии, несмотря на то что стереометрия включала в себя планиметрию.

Марина Разбежкина. А это обязательно — чтобы третье измерение появлялось?

Б.Бакурадзе. Думаю, да. Оно обязательно пребывает внутри фильма, не для каждого зрителя. Я был на фестивале, где показывали фильм «Все умрут, а я останусь», а потом сразу — немецкий фильм, тоже про подростков. Сна-

чала мы посмотрели картину Германики, и все члены жюри были в восторге. А после немецкого фильма я задумался о том, что у Германики нет ни одного героя, который хотя бы на пять секунд остался один на один с самим собой. Только с окружающим пространством, с родителями, с подругами. В любой ситуации он существует или в рамках протеста, или в рамках согласия, или какой-то иной хитрости. Вся рефлексия у него связана с окружающим миром. Даже главная героиня, у которой был секс с молодым человеком, после чего ее избили, все равно не может остаться наедине с собой. Это очень важная вещь, как мне кажется, потому что именно в таком состоянии человек что-то познает, находится в процессе осознания своих поступков и, собственно, реально видит жизнь.

Третье измерение в кино, по-моему, необходимая вещь. Фильм нам что-то говорит — то, что не вложено в саму ткань повествования. Я остановился на фильмах Валерии Гай Германики только потому, что в них, несмотря на высокое мастерство, имеется момент как бы актерского преподношения. То есть когда исполнитель роли себя преподносит: учитывает существование камеры, зрителя, и все, что делает, — это уже некая готовая форма, которую он в данный момент переносит на экран. Однако, повторяю, она это делает в высшей степени качественно. Разница между актером и неактером в какой-то мере заключается в том, что неактер на площадке находится в других предлагаемых обстоятельствах и может реально остаться самим собой.

Реплика из зала. Можете привести конкретный пример — скажем, три кадра из фильма, в которых это можно увидеть?

Б.Бакурадзе. Кадром это невозможно объяснить, вы сейчас говорите о монтаже, это другое.

Реплика из зала. Что именно, условно говоря, должно быть на экране, чтобы мы поняли: третье измерение есть? Как оно должно в нас отозваться?

Б.Бакурадзе. Под третьим измерением я имею в виду некий анализ, а он может быть создан, например, как вы говорите, с помощью нескольких кадров, когда разговаривает изображение, а не поведение актера. Оно может возникнуть и в одном кадре. Третье измерение — это третья ось координат, которая вырастает из двухмерной плоскости кино. Это наше, зрительское, ви́дение. Автор дает нам возможность открыть наш собственный взгляд, и, таким образом, эта третья ось связывает нас с плоскостью кино. Но это наша ось, наш взгляд, который может возникнуть при определенном, словами не объяснимом сочетании происходящего на экране. Смысл в том, что это может быть анализ всего, что происходит в фильме. Мы смотрим фильм, после этого выходим из зала. Понимание и эмоциональное восприятие фильма происходит у нас где-то за его пределами, уже после просмотра. Это кульминация уже нашей, третьей оси.

К понятию «кульминация» в кино я двояко отношусь. Понимаю, что в фильме есть некий ключевой кадр, сцена или атмосфера, когда происходит нагнетание всего, а затем слом или перелом. Но не факт, что эта кульминация совпадет именно в этот момент с моим эмоциональным восприятием. Это может произойти после просмотра, и тогда для меня кульминационной может стать совершенно иная деталь, размышление о ней. Вот примерно что я имею в виду, когда говорю о прорастании некоего объема, возникновении третьего измерения.

Реплика из зала. Это понятно, а можете ли вы привести конкретный пример?

Б.Бакурадзе. Это сложный вопрос, я даже не знаю, какой пример привести, чтобы несколько кадров рождали что-то третье. Умозрительно не могу. И думаю, это невозможно. Третье измерение — это способность фильма жить вне самого фильма, после фильма и вне сюжета самого фильма, а в каком-то новом сюжете, который продолжает прорастать в нашем сознании.

М.Разбежкина. Где для тебя кульминация в «Охотнике»? Когда ты снимал, думал об этом или нет?

Б.Бакурадзе. Для меня там есть два момента, которые я могу назвать кульминационными. Финал и мгновение, когда она и он, находясь в одном пространстве, понимают, что из этого может выйти. Но вообще я редко мыслю такими понятиями внутри фильма. Понимаю, что есть драматургия, которая сама себя придумала, не человек ее изобрел. Драматургия — это обычный способ повествования, который как-то устоялся. Люди испокон веков друг дру-

«Шультес»

гу что-то рассказывали, кто-то неинтересно, кто-то очень долго, кто-то недоговаривал. Таким образом выстраивались золотое сечение повествования, определенные форматы. Но на самом деле драматургия определяется нашим внутренним строением — мы видим сны драматургически, мыслим драматургически. Насколько на сегодня она является структурообразующей в авторском кино, мне сложно судить, но я не думаю, что ее надо брать за основу повествования. Конечно, в любом случае опираешься на внутреннюю потребность рассказывать, на то, как видишь сюжет, — в результате он может получиться длинным, коротким или скучным.

М.Разбежкина. «Охотника» можно рассказать именно как кино, а не как сюжет?

Б.Бакурадзе. Кино ведь по сути и есть возможность увидеть то, что невозможно рассказать.

Реплика из зала. Если опираться не на драматургию, то что тогда является отправной точкой для создания истории?

Б.Бакурадзе. Для меня есть две взаимосвязанные вещи — история и образ. Мне кажется, невозможно даже уследить, что из чего вытекает: история вырастает из образа или образ вплетен в историю. Есть люди, которые говорят, что им нужна история, тогда они снимут фильм. Я всегда удивляюсь, потому что не бывает «голой» истории. Кто-то может рассказать, как женщина изменила мужу, а когда тот узнал, ее убил. Мне эта история ничего не говорит, потому что, если я не вижу героев, не знаю эту женщину, ее мужа и любовника, не вижу образов, взаимоотношений и переживаний этих персонажей, то история для меня не существует. История царя Эдипа не могла случиться с другим царем, она произошла именно с ним. Только он притягивает к себе эту историю.

Сегодня я общался с педагогом, которая занимается с аутичными детьми. Она рассказывала про свои методы работы, это абсолютно простые вещи. Говорила, что очень четко понимает: есть развитие и угасание. Не существу-

ет промежуточного отрезка — или ребенок развивается, или нет. Она четко пытается донести что-то детям, которые плохо говорят. Главное: надо ясно понимать, чего ты хочешь. Все мы это слышали еще до поступления во ВГИК. Я всегда думал: что за бред — если человек чего-то хочет, он в любом случае знает, чего именно. На самом деле это не совсем так. Хотеть можно всего что угодно, но пока ты не дашь себе ответ, что это такое, ты не можешь понять, чего хочешь конкретно.

Когда я беседовал с этой женщиной, у меня было ощущение, что я разговариваю с прирожденным режиссером. У нее очень глубокая эмоциональная составляющая — вот что необходимо режиссеру. Например, когда я общаюсь с Васей Сигаревым и он мне что-то рассказывает, у него порой слезы наворачиваются на глазах, так он переживает. Жизнь этой женщины, которая в течение семнадцати лет работает педагогом, выводит ее на подлинный уровень. Она начинает *понимать, внедряться*, а в этом смысле любой режиссер — «ковыряльщик», который знает, что и где он копает, во что внедряется. Если взять лопату и начать копать, не станешь вдруг ни археологом, ни геологом. Нужно знать хотя бы, что ищешь, а еще лучше — где ищешь. То, о чем я сейчас говорю, относится и к тому, как рождается история и на каком персонаже она выстраивается. Где ты готов копать? За что готов зацепиться? Ты должен, актер должен... а «голую» историю, которую одна женщина рассказывает другой и которая не имеет персонажей, ты призван вынести на экран так, чтобы она стала эмоциональной. Ты — проводник, который обязан все это сделать. В этом смысле основная сложность для меня заключается в том, чтобы на площадке прямо, непосредственно почувствовать то, что должен почувствовать персонаж, а потом зритель. Это самое сложное. Сюжет не движет мной. Мной движет человек, к которому тянется сюжет.

Не могу сказать, что добиваюсь какого-то сверхэмоционального состояния героев. В моих фильмах они находятся в очень закрытом внутреннем состоянии. Тем не менее я реально пытаюсь почувствовать человека, его клетки, мозг, сердце. Мне это интересно. Тогда, как мне кажется, есть возможность перенести что-то на экран, и это становится реальными чувствами.

Сюжеты рождаются по-разному: что-то берешь из своей жизни, что-то преследует тебя с детства. Это очень сложный вопрос. Ты как-то реагируешь на окружающий мир. Например, когда писал сценарий «Шультес», я пытался обозначить в нем отголосок или отпечаток общества. Хотел внести некие свойства, чтобы зритель через какое-то время после просмотра мог при желании увидеть себя, своего соседа и наше общество в целом. Причем не только во внешних проявлениях, но и во внутреннем состоянии.

Возвращаясь к заданному вопросу, отвечу, что драматургия не может быть отправной точкой для создания сюжета. Особенно в авторском кино. Авторское кино — это безумие одного человека. И большинство людей могут не смотреть эти фильмы, потому что в первую очередь они не выстроены по общим законам драматургии. Однако это не значит, что драматургии в них нет. Просто она вне общих правил.

Для меня потребность в близости — одна из основных потребностей человека. Близость двух людей — это, наверное, одно из центральных событий в жизни. Таким образом и таким способом ты существуешь в контакте с окружающим миром. Более сильного контакта с ним, чем любовь, представить невозможно. Если ты совершаешь героический поступок, это тоже может быть мощным контактом с миром. Мы все пытаемся быть с ним в тесных отношениях. И любовь, как бы банально это ни звучало, — это соприкосновение с реальным миром человека. Когда мы влюбляемся, то можем выключить весь остальной мир, нам хватает одного человека, он сам — носитель мира. Я хотел сделать историю, в которой люди находят друг друга, это тоже непросто, и в определенных случаях абсолютно неповторимая вещь. Когда эта история возникает в ситуации, для нее невозможной, драмы не избежать.

Почему я хотел сделать историю про взрослых людей? Потому что они, понимая невозможность развития отношений, тем не менее не могут противостоять своим чувствам. Даже когда понимают, что перспектив у них нет. Мне было интересно, как люди могут вести себя в такой ситуации. Но в жизни это редко случается. Человек все-таки эгоистичен, пытается максимально себя удовлетворить. Наверное, из этих соображений я и делал эту историю. Крайняя степень любви для меня — еще и крайняя степень уважения.

Реплика из зала. Может, тогда необходим контакт не с миром, а с самим собой?

«Охотник»

Б.Бакурадзе. Невозможно ведь быть настолько самодостаточным, чтобы общаться только с собой. В ситуации, показанной в фильме, все направлено на партнера, на человека, которого ты любишь. Мир в любом случае — это то, что человек себе представляет, в чем мы живем. А чем еще он может быть? Вы одеваетесь, выходите на улицу, общаетесь с людьми. Что-то делаете, пишете, снимаете фильм. Если хотите что-то сделать, вы благодаря этому и общаетесь с миром. Через религию, искусство, любовь.

Реплика из зала. Когда вы работаете над фильмом, какую часть жестко продумываете, а какая получается сама собой или как-то иначе?

Б.Бакурадзе. Я продумываю все сто процентов, потом получается так, что во время работы что-то еще добавляется, а от чего-то отказываюсь. Есть режиссеры, которые могут свой замысел осуществить абсолютно. Например, я читал сценарии Балабанова, а потом смотрел его фильмы, и у меня было ощущение, что эти фильмы я уже видел. Читая сценарий, включал воображение, знал, как это будет делать Балабанов. И в результате получалось, что я на экране видел почти все, что себе представлял при чтении. Балабанов снимает очень сжато, в короткие сроки, он реализует свой замысел очень близко к тому, как у него это придумано. Но его метод работы кардинально отличается

от моего. Он легко может поменять одного актера на другого, хотя есть у него и такие ситуации, когда он долго ищет исполнителя. У него на съемках погибла актриса, и он остановил работу. Не знаю точно, потому ли, что невозможно было заменить эту актрису, или он так переживал, что не мог продолжать съемки. Если посмотреть его фильм без чистого звука, то фильма как бы нет, его сложно уловить, а когда озвучен — есть. Он озвучивает одних актеров голосами других. Создает свое искусственное балабановское пространство. Правда, в последних фильмах он стал много снимать непрофессиональных актеров, и с ними у него получается не хуже, чем с профессиональными. Но он большой мастер.

А я очень часто пытаюсь оттолкнуться от фактуры, именно она все диктует. Для меня невозможно или очень сложно — сколько раз я шел на компромиссы — найти актера. Если написан сценарий и в твоем воображении существует какой-то вымышленный человек, то для меня, в принципе, его найти трудно. Не существует двух одинаковых людей. Поэтому, когда я нахожу человека, примерно подходящего на эту роль, мне приходится переделывать под него сценарий. А ведь я этого человека не так хорошо знаю. Чтобы познакомиться с ним, недостаточно месяца или двух общения, тем более что ты и не можешь с ним сблизиться в подготовительный период. Это для меня большая проблема. Мне гораздо легче, когда я знаю человека. То же самое касается и фактуры, и места.

«Охотник»

С другой стороны, иногда мне очень хочется работать с профессиональными актерами. Если бы я жил в Америке, то взял бы Шона Пенна на роль Шультеса. Получился бы другой Шультес. Или молодого Де Ниро...

Здесь, в нашем российском пространстве, мне очень сложно работать с актерами. Та манера существования, которой максимально добивается от них, скажем, Германика, меня не устраивает. Вот в «Шультесе» мало диалогов, но есть два, которые, я считаю, решены не в моем методе. Это сцена, где ребенок говорит: «Леша, я видел, как ты ключи спер». По игре она похожа на стиль Германики и выпадает из фильма. Или сцена, когда герои сидят, едят что-то и один из них говорит: «Хочешь анекдот?» Это тоже выпадающая из общего контекста сцена, она немного искусственно сделана.

Что в результате получается из того, что я придумываю? Если есть люди, которых я хочу снять, то, когда пишу сценарий, имею их в виду. Тогда результат очень близок к замыслу. Если нет таких людей, он меняется. Например, Люба в «Охотнике» была написана по-другому. Когда я нашел женщину, которая в фильме играет главную роль, мне пришлось в какой-то мере переделывать ее образ.

Реплика из зала. А многое вылетает при монтаже? Насколько больше объем исходного материала по сравнению с результатом?

Б.Бакурадзе. Это процесс, который постоянно претерпевает сокращения. Я пишу большой сценарий, потом его режу. Уже до начала съемочного периода понимаю, что там есть какие-то личные вещи, а еще продюсер мне всегда предлагает что-то убрать, чтобы зря не тратить деньги на лишние съемочные дни. Но я все равно что-то себе оставляю. Для меня объем сценария обычно больше объема фильма. Я примерно знаю, что там может быть лишним, а что наверняка пригодится. С точки зрения производства это не совсем правильный подход, но тем не менее мне нравится, когда на монтаже у меня есть возможность манипулировать материалом. Тем более что монтаж для меня — самый что ни на есть непредсказуемый процесс. Он полностью выстраивается на интуиции.

Каким образом можно понять, какой длины должен быть кадр? Кто может сказать, должен он длиться двадцать секунд или двадцать три? Ты просто смотришь и чувствуешь это. Самое интересное, когда изменение длины кадра может повлиять на существование определенной сцены, а также последующей. Потому что там, допустим, в одном ритме выстроены взаимоотношения персонажей — и сделано это только с помощью длины кадра. Ты меняешь темп, а преследуешь абсолютно другую задачу — тебе кажется, что с ритмом что-то неладно. Начинаешь его выравнивать и вдруг понимаешь, что на самом деле за счет вроде безболезненного выравнивания монтажа в фильме меняются отношения героев. Как такое может быть? Но это так. Вдруг понимаешь, что они уже на самом деле не любят друг друга. Самое интересное, что, когда видишь этот монтаж, думаешь: всё, нашел отличный ритм, смотрится на одном дыхании. Прошла половина фильма, две трети — все хорошо. И вдруг до тебя доходит, что в результате все живое уничтожено. Поэтому, естественно, определенные сцены при монтаже могут вылететь. Они оказываются лишними, как и некоторые диалоги.

В кино, я заметил, понять, что лишнее, как ни странно, очень сложно. Когда проводишь кастинг, находишь какого-то актера, который, на твой взгляд, может сыграть второстепенную роль. Ты вроде его «склеил» в своей голове. А потом, спустя какое-то время, находишь другого человека и вдруг видишь, как сильно ошибся с выбором и как тот, первый, недотягивает. Точно так же бывает и с диалогами. Очень часто разговорные сцены оказываются лишними. Всегда кажется, что они нужны, а на самом деле — нет. То есть чем больше я углубляюсь в свой материал, тем больше выбрасываю лишнее. Поэтому у меня остается так мало диалогов. Они мне кажутся ненужными. Сейчас я пишу новый сценарий, где огромное количество диалогов, и я думаю, останутся они или нет. Хочется, чтобы остались, потому что все уверены: Бакурадзе снимает кино, где никто ничего не говорит. Думаю, надо снять фильм, где лю-

ди будут много говорить. И вроде бы по сути. Но если разобраться, семьдесят процентов диалогов обычно болтовня. Возникает вопрос: зачем вообще они говорят? Даже не в том дело, зачем... А в том, что, убирая интуитивно лишнее, ты даешь зрителю возможность самому выстраивать сюжет. Это происходит невольно. И «Шультес», и «Охотник», как мне кажется, не строятся на прямолинейном восприятии сюжета.

Реплика из зала. Если в сценарии написано: «По необыкновенно красивой земле шел необыкновенно красивый человек», то снять это невозможно. Мы просто увидим, что идет человек. Но если в сценарии, например, просто написано, что по земле идет человек, а когда мы смотрим на экран и думаем: да, человек идет по земле, и он необыкновенно красив, и земля необыкновенно красива, — это и есть то третье измерение, о котором вы говорили?

Б.Бакурадзе. Нет, я не это имею в виду. Когда по необыкновенно красивой земле идет необыкновенно красивый человек, а я вижу, что он одинок, и вижу это не во внешнем, а во внутреннем, в спрятанном, — вот примерно что я имею в виду. В сценарий это сложно заложить, а может, и нельзя. Поэтому сценарий и не является произведением искусства. Иначе он был бы литературой. Знаете, в Советском Союзе вообще считалось, что сценарий имеет большую литературную ценность. В Америке так никогда никто не писал. У меня есть единственный совет: имеет смысл обратить внимание на образ и от него отталкиваться. Потому что для меня он многие вещи проясняет. Каким бы сложным образ ни был, он имеет свои законы. Невозможно, допустим, написать про вас историю, а потом внутри истории сказать: «А давай-ка на него упадет кирпич». Потому что не может на вас упасть кирпич, если ваш образ с кирпичом не клеится.

Образ — основное составляющее. Образ — это человек, если говорить о характере. Он может существовать и в других вещах. Но это всегда герой. Мне кажется, что сегодня у нас в кинематографе не хватает именно центра — человека, которого мы не знаем. Он в любом случае герой, даже если пассивный, или антигерой, или кто бы ни был. Человек — основа повествования.

Почему мы смотрим кино? Потому что мы с ним сопоставляем, на него нанизываем, сверяем наши представления. И малейшая ложь, которая с ним не стыкуется, сразу разрушает повествование. Я сейчас об этом говорю не потому, что это главное, а потому, что такой подход просто помогает: когда начинаешь это понимать, у тебя меньше шансов плыть в неправильную сторону.

Если взять героев из фильмов Хлебникова, например из «Коктебеля», который он снял вместе с Попогребским, то там есть яркий образ, и это характер. Его, кстати, можно переставлять из одного пространства в совершенно другое. Он и там будет проявлять себя по законам, которые сам в себе несет. Именно не устанавливает, а содержит в себе. Если этого ребенка посадить в 44-й год, то он будет основным героем, создающим сюжет вокруг себя. «Иваново детство» держится на таком ребенке. Тарковский всегда, на мой взгляд, работал по этому принципу.

Об этом можно спорить, можно с этим не соглашаться, а может быть, об этом не надо публично говорить, но это надо знать, когда работаешь, для того чтобы на что-то опереться. Без такой конкретной опоры будешь плавать. По крайней мере, мне это помогает. Я вам рассказываю о своем методе работы. Он может быть вам вреден. Но есть простые вещи, которые способны помочь.

Собственно говоря, кино — это всегда матрица. Она создается из персонажей, из образа, из пространства, из времени. И тогда ты уже не будешь метаться между реальностью и нереальностью, а будешь существовать в жестких рамках, у тебя будет меньше шансов ошибиться.

Реплика из зала. А должен ли этот образ претерпевать в фильме изменения?

Б.Бакурадзе. Изменения — это тоже одна из основных частей драматургии и кино. Не то чтобы перевоплощение, но переоценка, переосмысление обязательно должны произойти с человеком. Даже если это с ним не происходит,

необходима сама интрига, что это в принципе может произойти. И если в результате не произойдет — тоже решение. Нередко волевое.

Если человек по-настоящему интересен или с ним в силу его характера может произойти что-то интересное, у меня он может вызвать желание сделать о нем фильм, написать о нем историю, хотя бы рассказать ее. Например, я начал писать сценарий про женщину. В Грузии была святая, жила в V веке, но святости в ней в миру не наблюдалось. Она была женой руководителя какого-то региона в Грузии. На почве религиозных расхождений и распада страны она вошла в идейный конфликт со своим мужем. Сначала все развивалось на гендерном уровне, она пыталась ему объяснить свои убеждения — очевидец записал ее историю. Муж начал жену гнобить, она сопротивлялась. Он посадил ее в келью женского монастыря, где она просидела шесть лет. И при этом не смог ее сломить. Человек, у которого была абсолютная власть, а у нее ничего не осталось. Он отобрал у нее детей, она одна сидела в своей келье и все равно победила. Осталась со своей верой, силой духа, общалась с Богом. Меня заинтересовала эта история, я хотел об этом снять фильм. Может быть, когда-нибудь сниму. С другой стороны, меня очень волнуют истории с обычными людьми. Вот Шультес — кто он такой? Не жена же наместника царя, не святой, обычный вор-карманник. У «Шультеса» и «Охотника» есть некая связь, хотя бы по силе персонажей. По крайней мере, это то, что я хотел туда вложить. Не знаю, как это получилось, но по важным параметрам их в какой-то мере можно объединить.

В армии со мной служил парень, которого почему-то постоянно все били, унижали. Но однажды мой товарищ сказал: «Посмотри, его унижают, а он такой человек, который на войне мог бы под танк броситься». И я понял, что он просто терпел все это. Не потому, что у него не было самолюбия. Казалось, что у него чего-то не хватает. А он терпел, но до определенного — предельного — момента, а потом кого-то молотком по башке ударил.

Любой человек в разных ситуациях может быть интересен. Главное, чтобы все сошлось. Поэтому я и говорю о матрице, о взаимосвязанных, взаимоприкрепленных по каким-то определенным законам свойствах, которые мы должны интуитивно чувствовать.

Реплика из зала. Какое вы смотрите кино, чтобы зарядиться энергией?

Б.Бакурадзе. Есть анекдот. Казах поймал золотую рыбку. Она говорит: «Отпусти меня, я исполню любое твое желание». Там три желания, все не буду пересказывать, но первое было такое: «Пусть наш легендарный Кабанбай-батыр по степи проскачет, чтобы я от него духом предков зарядился». Примерно так.

Естественно, я нахожусь в каком-то культурном пространстве. Смотрю кино. Хотя чем дальше, тем больше я не вижу связи между тем, что я делаю, и тем, что смотрю. Раньше я ее реально видел. Например, когда писал сценарий «Шультес», у меня всплывали в голове какие-то образы, сюжеты. Это мог бы быть «Аккатоне» Пазолини или «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» Вима Вендерса.

Сейчас пишу сценарий про человека, который скрывается от мира по определенным причинам. Если я смотрю в связи с этим какие-то фильмы, то, скорее всего, просто потому, что люблю кино. А сказать, чтобы я чувствовал родство с каким-то методом или каким-то режиссером... такого нет. Я полностью от этого избавился.

Реплика из зала. Как у вас происходит первый контакт не с актером, а с человеком? Как вы понимаете, что он ваш? Насколько он свободен на площадке?

М.Разбежкина. Я познакомилась с вашим актером, исполнителем главной роли в «Охотнике», и очень удивилась — не узнала его совершенно. У меня не было ощущения, что это один и тот же человек. Вот это очень любопытно.

Б.Бакурадзе. Есть такая опасность, но она необходима для меня. Я пытаюсь все-таки актера раскрыть, а сделать это можно только каким-то шоком. Ак-

тер приходит, кто-то ему сказал, что там сидит идиот — очередной режиссер. Актер ведь ходит по кастингам, у него уже сложилось определенное мнение по этому поводу. Он, как правило, приходит с сомнением. А мне важно его услышать и понять. Пытаюсь спровоцировать его на размышление. Каким образом я должен это сделать, мне неизвестно. Может быть, я в этот момент встану и вылью чай ему на колени как бы случайно. Или могу выругаться матом. Или задать ему шокирующий вопрос, за который потом извинюсь, скажу, что умышленно спрашивал, чтобы понять, как он проявит себя. В любом случае тот актер, который приходит на кастинг, чаще всего, к сожалению, меня не устраивает. Не устраивает в том виде, в котором приходит.

Реплика из зала. Вы никогда не даете текст? Только разговариваете, пытаетесь спровоцировать ситуацию?

Б.Бакурадзе. Нет, почему? Могу дать текст потом, уже после длительного общения с актером. У меня большей частью неактеры снимаются. С ними вообще по-другому нужно общаться. Им импровизировать очень тяжело.

Реплика из зала. Актер понимает, что такое этюд, импровизация, предлагаемые обстоятельства, а обычный человек по-другому существует. Как вы добиваетесь, чтобы они у вас в кадре естественно существовали? Даете им свободу?

Б.Бакурадзе. Определенную свободу, конечно, я им даю. Но не полностью. Мне хотелось бы на самом деле это сделать. Если я буду снимать актеров, то, конечно, дам им максимальную свободу. Это уникальная встреча, когда роль создается двумя людьми — актером и режиссером. Потому что завтра я, допустим, как актер приду сниматься к какому-то режиссеру, прекрасно понимая, что именно я создаю кадр. Работа актера с режиссером в какой-то мере похожа на взаимоотношения мужа и жены, когда они растят детей.

В работе с непрофессиональным актером существует совершенно другой метод. Импровизировать он не в состоянии. Только если ты его удачно провоцируешь. Кстати, метод провокации чуть ли не основополагающий в работе с актерами. Позволяет привести их в такое состояние, которое тебе нужно, заставляет забыть, что они на съемочной площадке. Поэтому иногда случается, что я снимаю репетицию. Часто она лучше съемки бывает.

Я не случайно сегодня говорю про Валерию Гай Германику. Она упрощает все, реально дает какую-то задачу — я верю в это, — и в ее рамках человек, у которого есть свои наработки, вольготно чувствует себя в кадре. Делает примерно то, что ей нужно. Я тоже часто говорю актеру: «Представь, что с тобой разговаривает преподаватель. Что-то спрашивает, но ты не должен ему отвечать». И это работает. Непрофессиональный актер не понимает, что такое задача. У него существует нагромождение разных задач. Их миллион, как и у каждого из нас в жизни.

Чтобы снять сцену, где, допустим, любовники разговаривают друг с другом, нужно, на мой взгляд, использовать принцип игры в карты. Этого достаточно. Плюс туда добавить еще что-то: кто-то из игроков, к примеру, не хочет, чтобы его услышал сосед. Я сейчас утрирую, конечно. Человек ведь в жизни не существует в этих рамках. У него миллион каких-то частных забот, то, что тебе необходимо от человека, которого снимаешь, нельзя объяснить только сюжетными обстоятельствами. Допустим, тебе нужно, чтобы актер сыграл сцену со своим ребенком. Ты с ним беседуешь, например, о его отце, спрашиваешь, как он погиб, он рассказывает, и ты начинаешь что-то улавливать, ведешь его, постепенно он сам приходит к необходимому тебе состоянию. В таком состоянии вводишь его в кадр, и он делает то, что ты хочешь. Так склеивается то, что на первый взгляд невозможно соединить. Но тут есть и большие ограничения. Я не знаю, как в российском пространстве можно сделать фильм с непрофессиональными актерами, чтобы они существовали так же естественно, как непрофессиональные актеры в фильмах Дюмона или Рейгадаса. Хотя и у них не всегда получается. У Рейгадаса в фильме «Безмолвный свет» мне не нравится, как играет в некоторых сценах исполнитель главной роли, но я в восторге от того, как существует на экране его жена. Эту роль исполняет

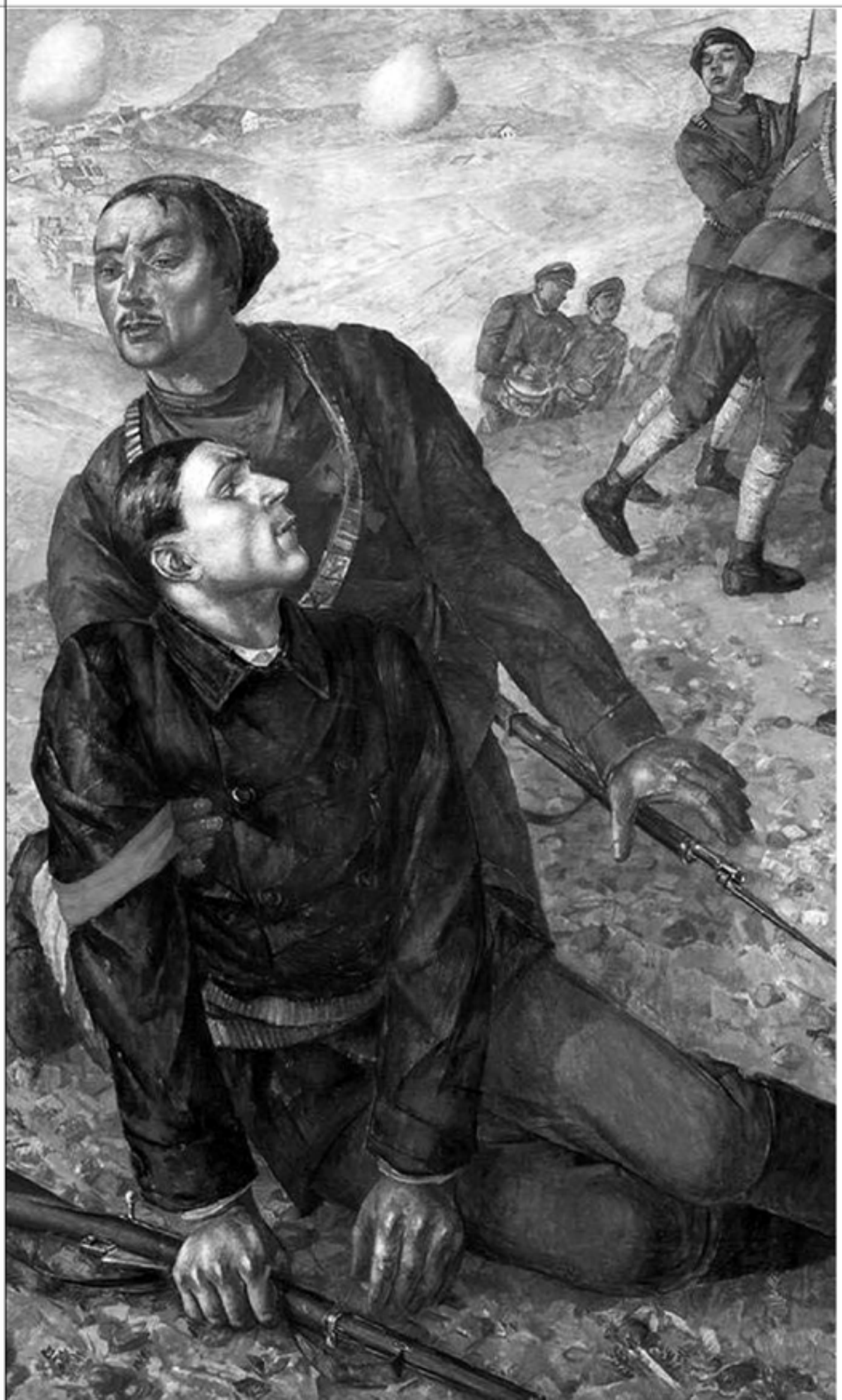
непрофессиональная актриса, и как-то он смог привести ее к таким сложным и тонким состояниям. Или вот у Дюмона потрясающе существует герой в «Жизни Иисуса».

У меня же в любом случае есть ограничения. Если я выбираю актера на роль, это становится преградой, потому что я не могу вывести его на необходимый человеческий масштаб. Он у меня как бы узко существует. И непрофессиональный актер тоже находится в неких рамках, но они совершенно другого характера.

Я хотел бы сказать несколько слов по поводу фильма Никоновой «Портрет в сумерках». Там меня смущает странное отношение авторов к главной героине. Но оставим это в стороне. Тем не менее в фильме достигнута очень интересная форма существования человека в кадре — в частности, этого мента, что непросто сделать. Или сексуальные сцены, которые снять чудовищно сложно. Или сцена, когда героиня ему говорит: «Я тебя люблю», а он в это время ест. Это сложные психологические сцены. Каким образом у режиссера получилось это сделать? Тем более что играют в основном непрофессиональные актеры. Человек реально, оказывается, милиционер, его нашли в участке. Может быть, какая-то разгадка заключается в том, что снимали в Ростове-на-Дону. В этом городе немножко другой мир. Там как бы не совсем Россия и не совсем Кавказ. Может быть, не случайно они там снимали?

Вообще, чтобы войти в кадр и сыграть, мне кажется, нужна огромная смелость. Ты должен внести туда энергию. Смелость не перед кадром, а в кадре. Некоторые люди обладают неимоверной смелостью. К примеру, Маша Шалаева. Она невероятно смелый человек. Или этой смелостью должен наделить тебя режиссер. Таким режиссером является Германика. Здесь важно правильно понять, о чем я говорю. Это не фигура речи, это реальная смелость. Это особого характера смелость. Когда ты обретаешь ее, входя в кадр, обретаешь что-то в других ситуациях невозможное. Что-то похожее происходит с человеком, который совершает тот или иной поступок. Во время такого действия включается источник смелости. Потребность в смелости часто является причиной прихода актера в профессию. В обычной жизни он не может в полной мере ее испытать. А в кадре он может чувствовать себя смелым, даже если играет трусость. Однако не каждому актеру дано это почувствовать в полной мере. Такую возможность дает лишь хорошо сыгранная роль. И вот, имея такой опыт, когда ты созидаешь благодаря собственной силе, жить потом без востребованности этого опыта сложно.

Да и вообще, после съемок очень трудно вернуться к обычному существованию. Очень тяжело.



Кузьма Петров-Водкин. «Смерть комиссара» (фрагмент). 1928

ДЕНИС ОСОКИН

ангелы и революция

РАССКАЗЫ ДЛЯ ГОРОДА ВОЛОГДЫ

ВЯТКА
1923

пара слов от господа бога

на момент издания книги автору текстов исполнилось двадцать два года. он считает себя неплохим писателем-примитивистом и в настоящее время работает в вятской чк.

бесстыжая дачница

вы её видели. вот она ходит садовыми дорожками и к пристани за хлебом и колбасой. вот её шлепанцы — вот белая кофточка и полотенце на поясе. вот подвернутая юбка и искусанные слепнями ноги. летом солнца хоть отбавляй. у нее есть лодка — в ней она плавает вокруг нашего дачного острова. помахивая веслами сидит в лодке голая и приближается к берегу на такое расстояние, когда белое пятно ее тела уже приобретает резкость — но с берега надо морщить лоб и по-дурацки пучить глаза чтобы что-нибудь различить. даже в женской купальне женщинам неудобно — так она сидит и лежит, поворачивается, наклоняется, оглядывается по сторонам. женщины возмущены еще тем что эта дачница так неоправданно дорожит волосами на своем теле. она всегда там где много людей. цыпа-цыпа — так приманили мы ее в первый раз.

молодой рабочий

изверг молодого рабочего — горячий и огромный — разобьёт все папенькины окна, опрокинет маменькино канапе, огреет по уху братца, напугает до ужаса сестру которая — ах! — запомнит его на всю жизнь, раздавит кота-евнуха, найдет меня в моей комнате, толкнет в живот, порвет кружево, подденет, насадит как гайку и унесет отсюда — боже боже приведи! он бешеный красный молот. да да — я социалистка. да здравствует

Верстка автора. — *Прим. ред.*

пролетариат. а папенька сволочь. ненавижу буржуя. — так думала валя, дочка главного инженера, в своей комнате в 11 часов утра.

злобный пиротехник

злобный пиротехник валериан венерин женился по большой любви. его жена женя была ласковая и очень молодая. все свои пакеты и бумажные стаканы с адскими начинками венерин хранил под супружеской кроватью — ему было невыразимо мило видеть и чувствовать как раскрасневшаяся женя взвизгивала и ещё крепче впивала свои маленькие пальчики в четырехугольную его спину всякий раз когда кровать начинала ходить и продавливаться. лёка злобный — когда же ты уберешь этот порох из-под кровати? — шептала маленькая женя холодными как снег губами. но мы-то знаем цену этому холоду, этим словам. знали и пиротехник с женой. извини хомячок — я опять забыл. — бубнил венерин и в глазах его стояли слезы любви.

картофельное сердце

мы нашли картофелину имевшую форму сердца. до чего же круглого и толстенького. в нем было что-то неприличное — но все всё равно смеялись и думали об этом каждый про себя. один только папа его перевернул и сказал — вот смотрите. тогда и коля его перевернул — но несколько по-другому. а полина с мамой скорчили рожи и воскликнули — ну-у мужики! но глаза их светились радостью. все были рады на кухне оттого что коля эту картофелину не почистил а оставил в подарок для своей жены полины. прошло уже много времени — а картофельное сердце всё ещё лежит у нас на окне и даже не позеленело.

у собаки крылья

мы шли по мосту и оживленно гадали — какие крылья могли бы быть у той или иной собаки.

у немецкой овчарки крылья как у орла; у таксы крылья маленькие — она ими часто машет как утка (такса — утка среди собак); пудель при полете помогает себе ушами — по бокам у него ещё одна пара крыльев — они такие же дурацкие и всклоченные; у фокстерьера крылья жука — и при полете он единственный не лает а издает специфическое жужжание; у мопса крылья — дамские вееры; у пойнтера эластичные элегантные эллипсы; у болонок розовый язычок и глаз не видно: крылья болонок — два аккуратных сочня с творогом; борзые летают — девушки сходят с ума, и крылья у борзых как у архангелов на полотнах итальянских возрожденцев; лайки и шпицы имеют невидимые крылья — слишком долго жили они среди колдунов; нетрудно представить как может летать бульдог — отчаянно машет едва заметными кругляшами и всё норовит оттолкнуться от какой-нибудь другой летящей рядом собаки — собаки не ворчат — они любят бульдога — мы решили что бульдогу надо бы пропеллер; а спаниель переворачивается

в воздухе с живота на спину — он сам себе пропеллер — и крылья ему не нужны.

мост был длинный — прогревшийся за день — и собаки с нашими крыльями летали над ним.

жорж на кате

жорж на кате смотрелся бы лучше если бы катя была поумней. но катя ведь дура — круглая рожа и много красится. а жорж — философ — учится в харьковском университете — и в киеве его любит одна хорошая девушка. жорж например всегда опрятно одевается — высокий, подтянутый, с новым саквояжем. а катя любит яркие цвета — кричащие и фальшивые. утром снег навалится — катя виснет на жорже и говорит: жоржуня позавтракаем? и закрой пожалуйста форточки. форточки же хоть закрой хоть выломай — теплее в комнате не будет. бум да бум — посреди холодной комнаты кровать гуляет. катя ясное дело рада — рождество не за горами — под катей две простыни а на кате жорж. на рождество они поедут в ковну и поженятся. потолки высоко — и катиной душе совсем не тесно в круглой жоржевой комнате. мы ведь понимаем — милые ворчуны — твои жорж друзья. но всё-таки скажем жоржу: жорж — с кати слезька! и найди себе кого-нибудь получше. скажем так — хотя от этих собственных слов на сердцах у нас грусть и холод.

девочка и баба

ангел дима рассказал мне эту историю. у генерала крушилова проживавшего в киеве была дочка машенька. милый эльф с блестящими глазами и сердцем чистым как белая бегония. машеньке едва исполнилось семнадцать лет — и родители звали её не иначе как мышонок, бельчонок, минька — а на рождество и пасху дарили ей длинные вязаные носочки с орехами внутри. целый год машенька проводила в городе — а летом её отправляли на дачу к старой папиной кузине отдохнуть. так было всегда — так случилось и этим летом. только на этот раз ещё и поселился по соседству с нашими дачницами прапорщик кныш — чистый таракан — отдыхавший после ранения. он-то и водил машеньку гулять на луг и к себе в сад помогать собирать вишни. из киева машенька уехала прелестной и скромной девочкой — а вернулась ражая и истошная баба — ошалело поводившая глазами. она ходила по дому как бульдог на задних ногах — рядилась в какие-то шали и тыкала папеньку в живот, говоря при этом — эге! раздувала ноздри и подмигивала. генерал и его жена целыми днями метались по комнатам, поочередно хватались за головы и кричали — ой-ой! или же закрывшись в спальной подолгу смотрели друг другу в глаза, держались за руки и слушали в окно, как на улице машенька топала ногами и хрипло смеялась объясняя чего-то кучеру.

большая субботняя любовь

в субботу — куда бы нас ни звали и какая бы погода ни стояла на дворе — мы с аней знаем: сегодня должна состояться наша

большая субботняя любовь. что это такое? это пять часов на простыне посреди пустого дома и выходного дня. ай какие там пять часов! — ведь мы не англичане чтобы знать об этом. мы много работаем, и жизнь наша — долгие холодные дни. но едва успев пожениться мы твердо решили — большая субботняя любовь станет нашей семейной традицией номер один. всё всегда грустно наполовину — и зима здесь не станет мягче — упаси бог! — мы этого не хотим. мы только говорим друзьям — в субботу к нам не приходите. ведь они не знают когда может начаться и закончиться наша большая субботняя любовь.

грузинская улица

на грузинской улице с самого утра

маляры стену красят
пожарные пожар гасят
звонарь собаку гонит
старость бабушку клонит

на грузинской улице с самого утра

секретарь в окно смотрит
юлинька ногой топнет:
до чего же ты глупый митя
чаю в чайных всего не выпить —

мне домой пора.

нелли

милая — она не носит больше очки после этого случая. они осыпались как труха на трамвайную ступеньку. известно — что трамвай без лошади движется дьявольской силою — а нелли зашла в него не перекрестившись. билетик у нелли был — на углу евангелистов она хотела выйти. «два пирожных у кондитера — непременно два а не одно» — думала нелли ставя ногу на ступеньку — как вдруг раздался оглушительный медвежий рык в миллиметре от ее уха: мамзеля — кажи билет. дальше было так — с колокольным звоном в ушах нелли увидела дьявола в форме трамвайного водителя. он стоял вплотную к нелли и рукой закрывал проход. у него не было зуба, лоб был сожжен и шелушился, а глаз был один и — кажется — посреди того сожженного лба. дьявол глумливо улыбался. а-а билету пожадничала! — засвистели со всех сторон его прислужники. и в эту минуту очки на нелли лопнули раз и навсегда: дьявол расплылся — стекла осыпались — и оправа соскочив с носика упала вслед за ними. нелли видимо всё-таки показала дьяволу билет — потому что скоро стояла на улице — забыв про кондитера — без очков — и не могла сдвинуться с места — потому что трамвай без лошади ходит дьявольской силою — и надо перекреститься — а лучше плюнуть на рельс и сказать «сгинь» — а еще завелся ероплан и того гляди упадет на голову — а еще по городу ходит черный перепел и ворует детей.

хлебный пролетариат

из всего пролетариата самый лучший — хлебный. это люди обсыпанные мукой и пахнущие самой счастливой истиной исходящей из земли. у них не такая уж сладкая жизнь как сладки могут быть их щеки и руки — но согласитесь — хлебный завод лучше чугунолитейного или угольной шахты. конечно — эксплуатации человека человеком хватает везде — глаза у наших белых тружеников часто как у обманутых детей. но поэтому и порыв, и особенное упрямство человека умеющего делать вкусный калач, и в революционном строю хлебный пролетариат — самая душистая колонна.

жонглер дима

жонглер дима любил показывать трюки за столом. возьмет три винные пробки — подкинет — две поймает — а третья упадет кому-нибудь в суп. или поставит стоймя соломенную салфетку и примется показывать кукольный театр. возьмет в тарелке с костями два рыбьих плавника и водит ими над салфеткой. это море. — говорит дима. подлинно русский театр. — объявляет дима через мгновение и показывает следующее: над салфеткой-ширмой поднимает бутылку водки и стакан — из бутылки льет в стакан и смеется на всю комнату. после этого прячет за салфетку собственную голову и начинает корчить рожи и отворачивать салфетку. его пальцы скручивают салфетку в трубочку — и все видят то надутую то зубастую то печальную рожу димы. скоро рожи у димы кончаются — и он слегка смущенный откладывает салфетку. а еще он может схватить огромное блюдо изготовленное в 1871 году на королевской фарфоровой мануфактуре в саксонии — на этом блюде только что был заливной сом — и приставить себе под подбородок. ну — кто я? — обращается лукавая голова димы к сидящему напротив гостю. ты иоанн креститель. — сердито бормочет гость. молодец — угадал! — хохочет дима. — ты образованный человек. — хохочет и срывается с места для того чтобы пожать гостю руку.

тетушки

я их так любил — милые сестры моей матери и тетя саша — сестра моего отца. они играли со мной, гуляли и рассказывали очень много глупого. теперь я знаю что для меня они были детскими сексуальными переживаниями. но ведь и я для них был сексуальным переживанием. не случайно же они иногда переодевались при мне — правда отворачивались или говорили мне — отвернись. купались со мной — конечно же в купальниках, — но как ловили меня в воде, подбрасывали или учили плавать! я научился плавать с такими чуткими учительницами — но ещё я помню как неожиданно толкалась моя рука или нога во что-то невозможное. кто спрашивал — ты меня любишь? и просил — поцелуй свою тетю? кто в бабушкином саду рвал со мной ягоды в халате не по фигуре и наклоняясь к нижним веткам показывал груди и темные соски? они возили меня на велосипеде по тому городишку и вдруг капризничали — теперь ты кати. и я катил во

весь взмыленный дух своих шести-девяти-двенадцати лет — а потом они все вышли замуж. возможно я горевал — хотя нет — ведь я не девочка. и вообще из другого города. а к тетушкам меня привозили родители в один из летних месяцев — а потом увозили обратно.

свадебные подарки

вот подарки, которые супруги лапшины дарили друг другу из года в год в годовщину своей свадьбы. теперь неизвестно чей подарок чей — но вот они все перед нами:

две круглые рыбы из лунного камня — каждая на голубоватой кварцевой подставке; картина размером с мужскую ладонь — на картине посреди зимы два маленьких дома; альбом эротических фотографий «лето в питкяранте» — на двадцати шести фотографиях везде она — жена: в лодке, на мостиках, среди деревьев и старых пней; две чайные ложки с маленькими клеймами warszawa, miodowa, 5; набор красок и к ним три кисточки: времени прошло достаточно — но краска ещё не вся кончилась; тряпичный ёжик с огромными глазами — внутри у ёжика пуговица-сердце; две глиняные утки с гуцульскими листьями на крыльях; длинный длинный шарф и две варежки; два деревянных мышонка играющие на цимбалах; грушевое дерево опять же на картине — под деревом котик ищет груши, а время — глубокая осень; две черепахи из яшмы.

других подарков нет — а нам так хочется чтобы они были.

бандитка лена

сколько же она переубивала красных героев! как свистнет и плюнет в рожу очередному мученику. ещё она могла тряхнуть кудрями и сорвать с себя ремень с огромной пряжкой. штаны-то с лены — ух! — а вся шушера гогочет. до чего же худая была и легонькая — ленины головорезы только на руках её носили — и на коня и в церкву и в лопухи если нужда. сидит лена в лопухах а бандиты все полукругом — шашки наголо — лене честь отдают. и орала она — и не мылась толком — а всё равно её любили. красных героев она сама же и расстреливала. свистнет, плюнет, «что на ё — то моё» — скажет и бах в лоб из маузера. что на ё — то моё. — такая у неё была любимая поговорка.

инженер славянов

николай гаврилович славянов — начальник пермских казенных пушечных заводов — плыл на пароходе «франция» на всемирную выставку в чикаго за дипломом и золотой медалью присужденными ему за изобретение электродуговой сварки металлов плавящимся металлическим электродом. шел 1893 год. океан был спокоен — и морские чудовища лениво качались на его поверхности не думая съедать русского изобретателя. середина океана. — думал славянов и усмехался в бороду. он вспоминал как в перми жена сказала ему: коля — привези из

америки белого попугая — мы назовем его антон. в россии пожалуй теперь была глубокая ночь. славянову не спалось. стоя на палубе он думал — почему ей так нравится это имя?

роскошная грудь

у нины была роскошная грудь и синий купальный костюм. нам было жалко такое сокровище и мы попросили нину этот костюмчик снять. лето — и на берегу нет никого. — говорили мы нине. кроме нас троих была ещё танюша — нинина подружка и наш похотливый ангелок. она сказала — нинуся, я тоже тогда сниму — и засмеялась. ах боже мой! мы увидели роскошную грудь в ту поездку на озеро.

равнодушие моря

море бывает убийственно равнодушным и чаще всего разочаровывает — это не секрет. море — это всегда окраина земли где казалось бы столько чудес — но вот оно — обыденнее всего на свете — и зачем нужно было проделывать такое расстояние из глубин материка. не случайно столько людей стреляться от одиночества едут именно к морю. нет — море не чудо подаренное родителями — и уж никак не ленивое солнце на белый живот — а всего лишь телеграфная проволока — звони куда хочешь и будь готов ко всему.

плюшечка

когда мы были детьми — но таковыми себя уже не считали — мы зашли в булочную григория барсукова чтобы потратить гривенник. за прилавком стояла его дочь евгения. надо сказать что все считали евгению скромницей, но мы-то знали что всякий раз когда в булочную входили мы — глаза евгении следили за нами с трудом стараясь не расплескать какие-то тайные желания и уже едва ли скромно. довольно пряток — нам было по четырнадцать — а евгении двадцать один год — мы были очень милые умные и вежливые мальчики. скажите — у вас есть ли плюшечка? — спросили мы у евгении и положили гривенник на прилавок. неожиданно для нас евгения очень смутилась, покраснела и спросила сдавленным голосом — с видом как будто давно на что-то решалась и теперь наконец решилась: вы спрашиваете есть ли у меня плюшечка, мальчики? отчего же — есть — пойдемте. — и кивнула нам головой приглашая за прилавок в глубь по коридору из которого раньше всегда отец евгении выносил на огромных лотках бублики и рогалики с маком. евгения шла впереди и была очень сосредоточена. «вот сюда» — сказала она и юркнула в боковую комнату. в комнатке сохли какие-то травы и небрежно валялись сломанные деревянные лотки. у меня есть плюшечка, мальчики. — вспыхнула евгения. — смотрите скорее и никому об этом не рассказывайте. мы сразу всё поняли — а евгения подняла платье и показала нам плюшечку — а потом села на пыльный стул, одну ногу поставила на него, а другую вытянула

на пол и еще чуть в сторону. мальчики — правдивая плюшечка бывает вот какая. — прошептала евгения и пальчиками сделала такое, что вместо привычной нам плюшечки мы увидели нежную свежую причудливую фигуру — и поняли что евгения была права. браво! — закричали мы и захлопали в ладоши. мы были рады и готовы ко всему — но вдруг посмотрели на евгению и поняли с отчаянием что ей уже больше ничего не нужно. голова евгении была запрокинута и лежала на плече, щеки горели, а губы и подбородок дрожали сильно-сильно. потом евгения начала кричать — а мы плюнули и ушли. на момент события в булочной — скажем честно — женские плюшечки мы уже видели. но как это евгения провела нас тогда — так что до последнего момента мы не могли понять о чем идет речь? что ж — видимо в самом деле тогда мы были детьми и только сами не считали себя таковыми.

наташины расчёски

она их купила шесть штук и случайно рассыпала в снег. одну расчёску ей помог поднять полицейский, вторую — машинист поляков, третью — сонечка, четвёртую — сторож из парка, пятую — студент, а шестую помог поднять её будущий муж — то есть я. именно так. правда, наташа?

ураган

ураган — большая черная собака с огромными ушами торчащими в разные стороны. уши эти ужасно несуразны и вот уж действительно похожи на крылья. ураган никогда не подходит к людям — сколько бы ты ни тянул руку и ни звал и ни подкармливал в мороз этого черного бородатого дурака. одна приезжая балерина как только видела урагана так сразу в слезы: зачем он так головой мотает? зачем у него такие уши? зачем он здесь всё время сидит? — спрашивала она и дрожала от плача. мы не знали, что нам отвечать на её вопросы. но и пристрелить урагана мы тоже не можем.

папироса на морозе

это очень по-русски. пальцы тут же древенеют — руку прячешь в варежку — и в результате полный нос дыма. но курение продолжается. рядом две польки — которые тоже курят. а чай мы пойдем пить потом.

горе и несчастье

за три дня до свадьбы мы разговаривали с моей невестой под шерстяным одеялом шепотом в бессонную ночь. смотри приезжай за мной в пятницу — а то вдруг ты не приедешь — а мы уже колечки купили. — говорит она еле слышно. тогда мы колечки выбросим. — отвечаю я подумав. нас обоих впечатлила эта фраза — и мы принялись вспоминать что же еще нам придется выбросить если свадьба расстроится.

мы выбросим мой галстук; и красные туфли — такие смешные и замшевые; выбросим два моих носочка — они лежат в комоде; губную помаду ярко-красного цвета — которую выбирали вместе; две сережки-жемчужинки и жемчужную нить; выбросим новые ботинки из мягкой кожи вместе с коробкой и специальным кремом на пчелином воске для ухода за ними; мы выбросим трусики — белую бабочку лежащую на ладони — вечером в пятницу они должны были скользнуть по длинным ногам и улететь; выбросим мой жилет — он немецкий — хоть к немцам я и отношусь скептически; выбросим красный бант моей невесты — у неё черные волосы как графит — и этот бант должен был дивно смотреться на них; выбросим щипцы для завивания волос — едва успев хорошенько их разогреть — и они отчаянно зашипят в сугробе; выбросим чулки с рисунком-треугольником; красную прозрачную накидку (моя милая хотела быть на свадьбе в красном как сама любовь) — выбросим — и она застрянет на тополе; красное бархатное платье на тоненьких бретельках где чашечки-груди чуть отходят при наклоне; и мои брюки с пиджаком тоже — подумав — выбросим в снег.

это же сколько горя и несчастья разольется по земле если свадьбы не будет!

цветок потонул

цветок потонул — милый убманул. — вот такая песня. а больше слов бабушка не помнит.

димины немки

шварк берта
изенбюгель хельга
энглер штеффи
ленц ута
рихтер моника
бирнбаум дорин
гласс барбара
кох дорота
кунце сесиль
вессау ирма
шметтерлинг анна

девицу шметтерлинг дима-таки довел до церкви. девица шметтерлинг — точка в немецких любовях нашего друга. теперь они живут на старо-коммисариатской улице. анна беременна — высокая и худая она ещё с трудом говорит по-русски. но всё будет хорошо.

роман лины

ох уж эти трамваи в нашей грустной столице. смотреть на них долго — не хватит глаз и сердца. каждый день трамваем мы возвращались со службы — нас было пятеро — мы знали друг друга давно — и маршрут был нам известен как старый старый

альбом с фотографиями. среди нас была лина — девушка печальная но несомненно оптимистка — на служебных праздниках она пела и танцевала охотнее всех остальных — но при этом оставалась одна — всё время одна — мы об этом знали. лина всегда выходила на одной остановке с нами — где ее дом мы также знали прекрасно. как-то в сентябре — когда нам случалось вместе ехать домой — лина стала уверенно выходить не на своей остановке а гораздо раньше. в этой уверенности были очевидны радость и спешка. у лины роман. — думал каждый из нас про себя. мы летим по улицам вместе с осенью. мы еще не устали ни работать ни жить. мы уже успели привыкнуть к новой лининой остановке и всякий раз подъезжая к ней начинали прощаться — но однажды в ноябре — а может это был уже декабрь — лина здесь не вышла — а вышла по старинке — вместе с нами. роман лины кончился. — подумали мы в тот же вечер глядя в стаканы с чаем. мы оказались правы. лина ездит бывшей своей дорогой — и все мы ее очень любим. но на столичные трамваи всё равно мы не можем спокойно смотреть — мы плачем — и вообще стараемся реже бывать в столице.

поляк рыткевич

курва курва. — только мы от него и слышали за все пять лет учебы в университете. а ведь стал врачом — курва ебана.

чекист денисов

конечно — у него тяжелая работа. но всё-таки нельзя же в домах на случайных праздниках так пить и орать песни у пианино. нельзя же так мельтешить у всех перед глазами и предлагать без конца хорошеньким дамам покурить сплясать пострелять из револьвера в длинном и темном коридоре. если он образованный человек — ну так что ж с того? — все мы здесь образованные. как будто он один только знает о древностях вологодского края, французский язык и слова песни «метелица». дамы шуршат своими платьями и слушают его охотно. денисов дергает дам за тонкие пряди волос невзирая ни на какую продолжительность знакомства — улыбается в глаза и искренне жестикулирует. под левой ключицей у него вытатуирована звезда — но дамы узнают об этом позже.

кривошейка

кривошейка она вот какая — ходит по земле и мало говорит — а всё больше раскачивается из стороны в сторону. она ведь одна — в целом мире — и всякий кто ее встретит обращается с ней бережно. кривошейка ходит вот так: шлеп-шлеп. кривошейка любит молча и вздрагивая. грудь у кривошейки маленькая. кривошейка боится велосипеда — но смело барахтается в воде. когда кривошейка взбирается на гору — то все смеются и ее жалеют. провожают глазами пока не поднимется. кривошейка была обижена мной когда-то — и теперь вся моя жизнь наперекосяк.

состарившийся витя

витя наш состарился. его фотографии скоро станут никому не нужными. ботинки вити мы скоро выбросим. состарился витя — состарился. коробку с пуговицами вчера со шкафа уронил — а собрал только половину. чай пролил прямо себе на живот. хорошо хоть что горячий чай витя не пьет уже давно. к вите вчера зашел димитрий. вместе они посидели. кушайте печенье. — так витя говорил. они говорили об ольге артамоновой — которую вместе встретили в алупке. в алупке витя показал себя не с лучшей стороны — нет не с лучшей. а впрочем то что происходило тогда между ними троими сейчас даже димитрию с витей не интересно. в небе над витей много птиц. но птицы не небожители. птицы спят в гнездах на деревьях. возможно так и должно быть. витю нашего мы любим. если витя состарился то нам от этого тоже не весело. птицы просто так не летают — но мы на них не смотрим. из витиных ботинок мы устроим гнездо для хомяка.

чернильница

чернильница — вещь хорошая сама по себе. а если еще учесть что она имеется у каждой гимназистки под юбкой — то от чернильницы мы просто в восторге.

крыса юли

в нашем доме есть невысокая табуретка — на которой сейчас кажется стоит лимон в жестяной банке. в одном из углов этой табуретки написано синими чернилами: крыса юли. что ж — нам известна эта история. у юли жила крыса мужского пола по имени ипполит: белое туловище серая спинка и серая голова. ипполит был добрый как нам казалось — во всяком случае еще никого из гостей и домашних он не укусил. целыми днями ипполит висел на прутьях клетки и шевелил усами — пил из чашечки — ел и спал. юля — хозяйка ипполита — имела тогда тринадцать лет — была веселая и красивая всем нам на радость. юля правила в своей комнате единолично — и чтобы другим обитателям квартиры это было лучше заметно она наводнила всю комнату разъяснительными надписями. так на юлиной лампе было написано — лампа юли, на столе — стол юли, был потолок юли, пол юли, дверь юли, аквариум юли, пианино юли, комод юли, зеркало юли, кровать юли, кактусы юли — что же может быть еще в комнате тринадцатилетнего ангела — самого младшего — любимца всей семьи! на табуретке с ипполитом значилось — крыса юли — это уже стало понятным. история наша подходит к концу. ипполит умер — и усы его обвисли когда он лежал в картонной коробке из-под зефиров, а юля рядом плакала и требовала в доме траурной тишины — комнатные надписи давно вытравлены заклеены стерты — и лет у юли уже гораздо больше тринадцати. но табуретка как-то сумела укрыться от позднего критического юлиного взгляда. мы пожалуй унесем ее от греха — поставим в совсем другой комнате — к примеру у себя на работе — и глядя на нее будем болеть сердцем вспоминая то время когда жил ипполит.

у нас с романом

у нас с романом есть жены — юля и наташа. но мы всё равно отправимся в ближайшую пятницу в публичный дом. будем пить всю ночь — горланить песни и обнимать лишь одних катюш.

горькое пение

мы знаем — так поют в сербии и еще в некоторых смертельных уголках балкан. но термин этот наш — мы с удовольствием дарим его отечественным музыковедам. это пение так — как будто бы вместо обычных слов пелось сплошное ой ой-ой ой-ой-ой или ай-ай ай а-йя-яй и все слова — зубами вырванные из тела — горячие и с кровью — швырялись бы в лицо утопающим в слезах слушателям. и собственно сами крики — ой и ай — жуткие по своей силе, горечи и веселью — обрамляют чуть ли не каждое слово пропетое навзрыд. мы знаем мы слышали — так поют в румынии и в боснии, так поют цыгане, так поют все у кого глаза черны, а жизнь — сплошные ножи в сердце, яркое солнце в глаза и виноградное вино вместо льда лекарства и воды. мы хотим жить до ожогов по всему телу — мы хотим умереть от боли и восторга — наши зубы раскусили семечко из абрикосовых садов и виноградников жизни — и мы поняли весь ее крик и весь ее яд сжимающий горло. — вот что горькое пение сообщает всем кто его слышит. горькое пение означает предел человеческого познания. тот кто так поет — сидя под грушей и плача — понял всё и теперь бесконечно счастлив — что бы с ним ни происходило — счастлив навсегда. нам до безумия близко горькое пение. здесь в россии мы говорим ему да! мы ревнуем — мы отчаянно завидуем людям поющим горько.

сережа

на портрете у него нет зубов — ах ты тютя! — здесь ему всего четыре года. а теперь грешные зубы серёжи сокрушил господь. он ведь ясно обещал.

питийный товарищ

питийный мой товарищ — исайя маркулан — прятал голову в воротник и молча курил. он и я — оба мерзли в садике на скамейке — был вечер на редкость холодного апреля. мы были усталые и не спешили домой — потому что дома только сон — а нам хотелось отдыхать а не спать. белый дородный кот невесть откуда взявшийся вырос перед нами — потолкался харей о грязные наши ботинки и залез под скамейку. я не люблю котов — поэтому вечно груб в своих рассказах о них. я и маркулан — вытянув ноги и глядя на черные деревья — просидели так целую вечность. слов тогда было сказано мало и много выкурено папирос. правда маркулан рассказал мне о своей могилевской сестре вере и рассказ почему-то закончил словами: женись на ней. когда мы встали и собрались уходить — кот всё еще сидел

под нашей скамьей и едва различимый глядел на нас сквозь решетку отсыревших брусьев. вот ты-то и пойдешь со мной. — сказал маркулан и взял паразита за шкирку. я засмеялся и предложил назвать его жирной сволочью. а маркулан посмотрел на него и сказал: пусей назову — а то что он сволочь это и так видно. и втроем мы пошли из сада туда где горели фонари.

письмо

милая валери — забудем всё и поедем в вологду. в вологде — русская зима и моя любовь к вам — запертая в номерах дьяконова.

пирожок

комары мешали съемке. проклятые чудовища заедали аню. комары — это единственное что продумать и устранить было бы невозможно. аня кричала и была близка к истерике — я тоже чуть ли не плакал с досады. мне было жаль и свою затею и свою ненаглядную невесту. представьте себе что вы снимаетесь в голом виде на берегу глухого зырянского озера окруженного глухим зырянским лесом — делаете высокохудожественную будущую семейную реликвию, роскошную тайну, печать. в лесу этом — лоси медведи росомахи ягодники-колдуны и комары. вы тащились сюда, вы ломали ноги. когда у меня было всё готово — я командовал ане — и она моментально сбрасывала с себя одежду, влезала на пень или по пояс в воду или висла на толстой ветви сосны как мы с ней договаривались — я снимал, кричал всё! — и бедная аня обиженно ругаясь влезала обратно в свое платье и в мой грубый дорожный плащ. это должна была быть анна сосна — да! — номер десять гениального нашего альбома. для того чтобы сделать эту фотографию я как раз и велел милой анечке повиснуть на сосновой ветке — ближе к стволу — так чтобы в кадре оказались сам старый ствол, ветка и аня. моя аннет давно уже лишившаяся всякого энтузиазма повисла как-то неправильно — чуть ли не боком к объективу. но анечка! — кричу ей я — повернись как следует, совсем не видно пирожок! и аня не выдержала. она подняла лютый крик на весь лес. она повернулась ко мне так как я того хотел и замахала ногами в разные стороны — пытаясь показать мне один сплошной свой пирожок — и видимо еще желая достать меня ногами и пинуть (вот глупая). боже — как это было вульгарно! снимай снимай свой пирожок! — как безумная кричала аня. и я снял. откуда я взял это слово? — я и сам не знаю — кажется слышал его от рабочих. еще я не мог понять и аня тоже не смогла мне потом объяснить — почему если она была так зла на меня в эту минуту — почему она не спрыгнула на землю и не попыталась ну хотя бы меня побить? или уйти? вместо этого аня предпочла болтаться на сосне будто я ее к ней привязал, извиваться всем телом и ругаться горько и отчаянно. подлинный гнев подсказывает человеку очень странные решения. эта фотография где аня с ослепительно яростным лицом болтается на сосновом суку, разводит ноги с ужасным бесстыдством и показывает мне пирожок имеется под номером

десять в нашем заветном альбоме и называется анна сосна. мы женаты — детей у нас пока нет — но когда они появятся альбом придется запрятать подальше. как она ругалась голая в лесной глухомани — какой смертельный у нее пирожок! всем спасибо. я люблю тебя анечка.

единственная радость

александру палычу буравцеву было сорок восемь лет и работал он бог знает где. волосы у него вились как проволока и не думали седеть. александр палыч имел пронзительный голос который всё время срывался — и если надо мог так изматерить что лучше не вспоминать. александр палыч был довольно хмур в обращении со своей женой — тамарой юрьевной — но бывало лёжа рядом на кушетке изловчится и неожиданно схватит жену за бока — знаете как это бывает — пальцами между ребер. тамара юрьевна орет как десять смертей — а у александра палыча лицо светится — и сам он смеется счастливым, прямо ангельским каким-то смехом. жене щекотно истошно и весело — но ясное дело она бы предпочла это издевательство прекратить. так она и кричит задыхаясь: прекрати прекрати! но александр палыч никак не унимается: баян — ты мой баян. — веселится он. прекрати прекрати! — колотит ногами несчастная тамара юрьевна. наконец александр палыч отпускает жену, вздыхает, мрачнеет и произносит с видом — в угрюмой серьезности которого трудно усомниться: молчи маня — может быть у меня это единственная радость в жизни. блики единственной радости еще долго гуляют по его лицу. мы многого не знаем — но знаем наверняка что александр палыч и тамара юрьевна друг с другом живут хорошо — вот уже много лет. мы подозреваем что александр палыч все-таки лукавит насчет единственной радости — хотя так как он говорит конечно тоже может быть. они всегда вместе как только выдастся свободная минута.

рай

черноморец идет черноморочку ведет. — слышим мы как поют за стеной. ой рай ты мой рай. — подпеваем мы песне и стреляем в потолок из пистолетов.

питийная подружка

ксения навряд ли хотела бы называться питийной подружкой — всякая женщина предпочла бы называться женой — а уж тем более мертвая женщина. но что есть то есть — и я расскажу на всю р.с.ф.с.р. как ксения и я купались у пристаней в гуще ошалевших от жары горожан. чахлые ивовые кустарники служили нам слабым прикрытием — и с пожарной каланчи за спиной — я думаю — тоже нас было бы видно. но пожарные стражи пьяны и сидят все внизу — а нам главное в воду зайти и выйти — четыре секунды. — так объяснял я ксении когда юбка еще была на ней и ситец на груди был застегнут на все пуговицы. вот она топчется в нерешительности сняв только старые туфли. ну же ксения — продолжаю я — две твои

виноградинки и с близкого-то расстояния не примешь за грудь. и ксения розовеет — грозит мне пальцем и роняет юбку в горячий песок.

анна бабочка

на ее платье большие желтые пуговицы.

власть под кофточкой

власть бывает самая разная. был царь — и власть его была неправильная — для одних буржуев. есть людоедский король весь обвешанный пестрыми ракушками на коралловом атолле в тихом океане — но его власть какая-то непонятная потому что он во всем слушается нервного колдуна — крикливого и без штанов. есть советская власть — самая хорошая — все мы так много сделали для того чтобы она была. но рассказ наш будет о женщинах. женщины — мягкий и очень смешной народ. они встряхивают своими головками и не претендуют ни на что кроме любви. даже чтение идет далеко не каждой женщине. женщины не вникают в вопросы власти — а только кричат в голос когда какая бы то ни была власть их любви препятствует. но ведь и сами женщины ее — то есть власть — имеют — и о-очень не маленькую. потому что — вот инга, наша соседка, ленивая и желающая чтобы двенадцать месяцев в году было лето; вот марина, белокурая курильщица, ей двадцать лет, она поет и стучит у нас за стеной на пишмашинке очень серьезные, прямо ужасные бумаги; вот полина, наша московская приятельница, умная но охотно бы променявшая весь свой ум на свирепого матроса с якорем на животе и со следами сифилиса на морде — у каждой из них под кофточкой, мы вам скажем, совсем не шуточная власть — особенно когда они ходят или резко встают. ого как выпирает! это просто чудесно. власть эта впрочем очень глупая. но как быть с тем положением вещей что даже советская власть вместе со всем своим прошлым полным мук и геройской славы и с красной армией которая вся — сердце кровь и железо — порой бывает слабее власти под кофточкой? но женщины не должны быть слишком уверенны в себе — у ответственных советских работников есть средство надежно противостоять неспокойной женской власти едва удерживаемой легкомысленными пуговицами. и средство это — курить и много работать. а работы и папирос у нас хватает.

маки

аглая и аурел — так звали моих друзей. жили они на молдове и русский знали не так чтобы очень — особенно аглая. но маки — маки вокруг их дома и везде на этой земле — на полях и на склонах зеленых гор — маки в тонкой бутыли на столе в моей комнате от хозяев трепетно ухаживавших за мной — маки — знак и цвет — полнота моей жизни — и душа и любовь — маки делали нас троих неразлучными. революция — это маки исчезнувшие с моих глаз.

анна агата рада

анна агата и рада — три сестры — дочери одних родителей — лежали под деревом. только что они накупались до одури — наговорились непристойностей полных любви и солнца глядя друг на друга — так что солнце горело ярче, брызги летели выше и сильней шелестели деревья от смеха и перемата летевшего над рекой. теперь — наконец-то одетые — с пунцовыми щеками и словами застывшими на языках — они лежали под деревом и думали о скором замужестве анны — старшей из них. анна думала что в первую ночь заставит мужа рвать на ней одежду и ловить как женщину-оленя из отцовской книжки о лопарях. анне было девятнадцать — груди анны были с яблоко разрезанное надвое — и руки анны уже давно устали ласкать собственное тело. агата — младшая от анны на год — любила старшую сестру сколько хватало сил. когда анна выйдет замуж я отдамся папиному ординарцу и напьюсь. — улыбалась агата и не верила своим мыслям. она закрывала глаза и видела тусклый свет недавней бани — на пологе анна еле живая — сама агата едва ли живей — а рады тогда с ними не было. грудь у агаты ласковая — с женскую ладонь — вдвое больше анниной. а рада — в свои пятнадцать лет уже успевшая ощутить тяжесть мужского тела — думала: золотая анна, чудесная агата — вы не знаете мой секрет. — и гладила руками траву.

ингвар васильевич

ингвар васильевич был финн по отцовской линии и работал хранителем коллекции зоологических экспонатов собранных при царе. к ингвару васильевичу часто приходили дети вместе со своими наставницами чтобы увидеть всё своими глазами. и дети и наставницы очень боялись ингвара васильевича — когда тот встречал их у порога темной залы — одним щелчком включал освещение и начинал свой рассказ. он водил их по огромной комнате в которой между перегородок в высоких шкафах до потолка были и птицы и пушистые звери и рыбы и змеи и пауки и окаменевшие моллюски — были восковые макеты и черви и ужасная обезьяна с отрубленной лапой — были рога лосей — были скелеты лягушек и даже такие сложные экспонаты где этап за этапом показывалось развитие гекконов. дети в страхе смотрели на ингвара васильевича который ворошил свои желтые волосы, поправлял шейный платок и говорил уверенно совсем не улыбаясь своим маленьким слушателям. иногда он вытаскивал табурет или лестницу и доставал неизвестно с какой высоты маленькую птичку на доске: этого крапивника я набил. — говорил он насупившись — и дети не понимали до конца смысл его загадочных слов. это мои щитомордники. — говорил он в другой части залы перед шкафом с двадцатью одинаковыми черными гадами в круглых банках — говорил и тыкал пальцем в пятерых из них. это вот киви. — говорил ингвар васильевич совсем грозно — и дети замирали ни дать ни взять как те две маленькие птички-киви в стеклянном ящике под его рукой. до свидания дети — любите всех кто живет рядом с вами. — экскурсия подошла к концу. проходило время — и мальчики побывавшие у ингвара васильевича став кавалерами неожиданно для всех

обматывали себе шеи маминым и сестриными платками. а бледные девочки когда подрастали — понимали что ингвар васильевич был их первой любовью.

беременная оля

когда оля забеременела — радости что воцарила в доме хватило бы на всю советскую республику. все взялись над ней подшучивать — над ней и друг над другом — потому как каждый готовился кем-то стать после рождения нового родственника. лето было жаркое — и оля вовсе поселилась в купальне взяв туда с собой только своего мужа — а все остальные таскали им туда ягоды и яблоки. олина мама тайно от всех ездила к каким-то старцам аж на сысолу — чтобы те за олю молились. а олин муж когда об этом узнал — хохотал, поправил очки а потом принес револьвер и серьезно сказал олиной маме: тетя маша — расскажите мне где живут эти контрреволюционеры? олина мама охнула, сердито плюнула и сказала: ты зятек сам контрреволюционер и дурак. иди-ка лучше сходи — отнеси оленьке орехов. — и перекрестила тарелку с ними.

восточные хутора

на восточных хуторах мы лежали до половины двенадцатого — а просыпались в девять — мы смотрели на свет в неплотно закрытом деревянной крышкой окне — вдыхали запах потолочных балок и говорили о медузах живущих в других морях — мы кричали через дверь хозяйке — подождите! или — ну войдите! — и когда она входила — толстая с белыми бровями со словами «здесь лежало мое шило» — мы показывали ей голые плечи намеренно не прикрывая их простыней — и так каждый день.

уборная

женская уборная — в этом-то вся и беда — издавна не давала покоя вадику вронскому. как сам он нам говорил — он всегда хотел прокрасться туда, затаиться в одной из кабинок, ну а дальше — посмотрим. сам вадик был умница — прекрасный и смелый человек лишенный невыносимых пороков и сроду не знавший невнимания женщин. он с первых же слов заразил нас этой идеей — и каждый из нас по разу да пересидел за тоненькой стенкой с писающей женщиной из наших сотрудниц — а потом мы смотрели на каждую из них с просто небесной страстью и нежностью — не ты ли это была? наши женщины — гордые и красивые — и даже сильные и волевые — представить себе не могли какие мы подлецы. но вадик себя обнаружил — его соседкой по кабинке оказалась ильза — пшеничная королева с хуторов латгалии ходившая исключительно в гимнастерке, женщина двадцати семи лет, очень курящая, на длинных крепких ногах. она погубила нашу затею — а вместе с ней и вадика — зачинщика. такую женщину — считали мы — надо просто душить своей любовью и никак не меньше девяти раз в сутки — тогда только она сможет наконец отвлечься от щемящих сверлящих мыслей, забыть про собственные ноги и

живот и сварить к примеру очень вкусный суп или приготовить белую колбасу по старинному рецепту. оправившись ильза скрипнула дверью на выходе — но передумала выходить а осталась в уборной и закурила. через несколько мгновений — здравствуйте — она столкнулась с хитрющим вадиком который вылез из своего укрытия — ну что ж — все мы так рисковали! вадик рассказывал под честное благородное как ильза просто застонала от восхищения, выругалась по-латышски и сказала что вот он — мужчина ее мечты — такого-то ей и надо — после чего метнулась с вадиком в кабинку где немедленно нагнулась и умерла уверенно и в два счета — а вадик в момент ильзиной смерти сделал ей предложение. и они были хорошей парой — господи только не прогневайся — мы не плохие люди. естественно ильза потребовала от вадика прекратить это безобразие. вадик нас не выдал — но и с нас было уже достаточно женской уборной. за свадебным столом пьяный вадик пытался рассказать всему коллективу историю своего романа с ильзой — но ему никто не поверил.

обращение камчатского ревкома

граждане советской камчатки! как вулканы изрыгают огонь из нашей земли — так и мы сейчас должны изрыгнуть свой гнев на головы врагов революции. тогда все они сгорят или спасаясь от огня утонут в океане. вулканом должен быть каждый из нас. вулканом проснувшимся — а не сонным или потухшим.

звоночек

он тоже есть у женщины — но так просто его не увидишь — а только если с женщиной этой вы особенно близки. заденьте его не сильно — и женщина запоет.

поветруля

летает с цветка на цветок — спит в ведре оставленном у быстрой реки — утром задумчиво смотрит на купающихся мужчин.

чехи

вот так номер — чехи занимают волжские города. в казани самаре и сызрани — на деревьях и двухэтажных домах (деревянный верх — кирпичный низ) — висят оглошения на чешском языке. ребята — за это вам не нальют сливовицы и не сыграют на скрипочках «летела гусыня над синей моравой» — а пальнут из пушки с пароходов волжской флотилии.

именинник

именинник был худ и росту небольшого. друзья — говорил он смущенно улыбаясь — выпьем за то что все мы здесь и все мы

вместе. я собрал сегодня людей которых действительно искренне люблю и хочу видеть. потом именинник ходил по комнате и ласково поглядывая угощал гостей невесть откуда взявшимися дорогими папиросами. я достал специально к сегодняшнему дню чтобы покурить с вами. — были его слова. выпьем просто так! — мы опять видим нашего чудо-именинника с рюмкой в руках и думаем — как хорошо как хорошо в такой милой комнате с таким милым хозяином. пятнадцать человек гостей — это совсем не мало. вот приходят еще две девушки. а вот и вы! — кричит именинник. он поет песню сидя на табурете возле гостя играющего на гитаре, он уводит то одну то другую из присутствующих девушек в уборную — нет не для разврата — для того чтобы сказать наедине каждой из своих подруг что-то очень важное и доброе — это просто в квартире слишком мало места. выпьем за сибирь! — слышим мы его голос в кухне и бежим туда — так как за сибирь каждый из нас рад выпить хоть целое ведро водки. за сибирь мы пьем — а потом вдруг видим что именинник наш вот-вот упадет — а праздник только что начался. мы в ужасе — мы и в мыслях не имели — мы отбираем у него папиросу — не курите, вам нельзя! но поздно — проходит минута и именинник падает в наши руки — мы тащим его в уборную и пытаемся помочь. в уборной именинник горько плачет и бормочет: зачем я так напился? отказывается от чая и ничего не слышит. вот один из нас выносит его на руках и укладывает на единственную в доме кровать сгоняя с нее веселых гостей. вот девушка в красивом черном платье лепит ему на бледный лоб компресс-полотенце. вот опять мы — курим на балконе и щедро наливаем друг другу из чуть початой бутылки: выпьем за именинника — мы его очень любим и желаем ему любви в день его семнадцатилетия.

аффен-пинчер

в немецких городах и кое-где в нерусской балтии встречается эта собака. она мала и добра — но похожа на сатану в молодости. смотрите — вот он идет по аккуратной улочке со своим толстым хозяином. бедные немецкие ангелы — они никак не привыкнут к такому вот аффен-пинчеру и всякий раз завидя его кричат испуганно — черт! черт! и бросаются врассыпную — под крыши домов — в открытые окна булочных — за стеклянные двери почт и цветочных магазинов — и к немецким девушкам под кофточки и в рукава. немецкие девушки — счастье и неяркий свет — всегда готовые похвалиться величиной груди — отлично скрывают ангелов от страшного аффен-пинчера. вон вон он пошел — милый выходец из ада с косматыми ножками и маленьким язычком. фотографии и рассказы о нем доходили до нас — а здесь же аффен-пинчера мы пока не видели — но любим и ждем его уже давно.

виноград

виноград — трудно себе представить слово более эротически насыщенное. мы помним об этом еще с песни песней — с ее эротических виноградных аллегорий. столько эротики сколько стучит в этом слове нет ни в одной самой юной и пылкой

супружеской кровати. виноград — и форма и дыхание — виноград не скрывает никакая одежда. виноград — это и островки радости под пижамой моей подруги — и ее темная темная смерть под моей ладонью — и ее голос который зазвучал еще до моего прихода виноградным наречием — и я не слышал того начала: цвет и шелест одежды — россыпи пуговиц освобожденных от удушья — я звонил в звоночки — я плавал я тонул — я кружился в других виноградниках.

веревочный театр

веревочный театр — это человек с большим мотком веревки за спиной. он выбирает себе часть улицы или сквера или заходит в помещение и начинает растягивать веревку в нужные ему конфигурации. декорации готовы — на этот раз они крепятся на двух скамейках двух деревьях и неживом фонтане в вороновском саду. декорации похожи на паутину лес и горсть кристаллов одновременно. хозяин театра вынимает из сумки на плече тряпичные личины — длинные носы яркие рты и фиолетовые листья на щеках, вынимает также бумажные звезды четыре солнца и пять месяцев. светила висят повсюду на веревках — а личины одна под другой одеты на хозяине театра. он забирается в свои веревочные дебри и оттуда говорит: вот сейчас будет спектакль «миорица» — о румынской овечке и трех пастухах — один из которых этой ночью увидит смерть. хозяин театра начинает кружиться в своих веревках, читать стихи и петь, еще танцевать напевая и хлопая ритмически — при этом он откидывает личины оставляя то одну то другую то третью — всё по тексту. некоторые из его зрителей говорят: ему бы в пару скрипача или аккордеониста. но мы не знаем его планов и мнений о своем театре. спектакль заканчивается — и театр сворачивается очень быстро. мы хотим застрелиться от избытка чувств — и ругаясь отираем глаза. дует ветер — где-то за садом играет знакомая музыка. мы подходим к веревочному человеку и отдаем ему честь вместе со словами восхищения. он очень рад и таинственно показывает нам еще одну небольшую сумку на поясе — которой ранее мы не заметили. он открывает сумку — сумка полна пуговицами: желтыми преимущественно — но есть и красные — и блестящие черные — и круглые деревянные похожие на колеса — кроме пуговиц в сумке две катушки ниток. что это? — наш вопрос. это пуговичный театр — ну по-иному сказать кукольный — если веревочный театр можно назвать драматическим то пуговичный будет кукольным. — его слова. — так что перед вами еще и директор пуговичного театра — могу рекомендоваться и приглашаю на спектакли которых пока что не было. мы быстро прощаемся — потому что чувствуем что глаза наши вот-вот бессовестно нас предадут. мы уходим из сада. давай вернемся и застрелим проклятого пуговичника или удавим его же веревками. — предлагаю я на ходу. — я так жить не могу — я как будто напился царской водки глядя на его веревочно-пуговичное искусство — и теперь она гуляет во всех моих жилах. товарищ мой того же мнения и состояния духа. говорится одно — делается другое — и мы палим прямехонько в небо — ничуть не опасаясь ни за здоровье гуляющих там ангелов — ни за то что за стрельбу без надобности револьверы у нас отберут.

примитивизм это

нитка	яичница	чистотел
дерево	творог	щавель
веревка	гренка	мята
пуговица	горох	мак
шерсть	такса	орешина
холст	гусеница	лопух
трава	перепелка	мох
мельница	утка	глоксиния
мука	хомяк	пеларгония
солнце	рыба	лимон
очки	гусь	ан я
колесо	черепаха	агата
платок	лягушка	аурел
бабочка	овца	агнесса
велосипед	мышь	марта
органиструм	паук	евгения
глина	гад	гомель
зонт	морская	тотьма
грелка	свинка	вологда
перья	жук	або
радуга	лось	пинск
утюг	росомаха	калуга
чернильница	улитка	фэгэраш
револьвер	пчела	чердынь
спицы	крот	киев
расческа	ящерица	рашка
лестница	бабочка	яво р
кора	богомол	ветлуга
пропеллер	черемуха	звонигра д
подушка	рябина	пошехонье
полотенце	базилик	устюг
копыто	береза	олонец
арбалет	калина	о са
электричество	ель	сучава
подстаканник	лиственница	вятка
мёд	ива	усть — сысольск
пирог	можжевельник	могилев
груша	сосна	гороховец
хлеб	липа	харбин

на улицах

ангелы
чекисты
примитивисты
герои
мертвые
коты
собаки
девушки

под мостом

кто не делал этого под мостом? наверху гром-погром — а внизу вы с августой.

в медном тазу

не варят варенья с 1916 года
возле него два ведра с водой
две близорукие девушки
становятся в таз по очереди
поливать друг другу из ковшика
полина верат, доманская катерина

божена

ну как не рассказать об этой негоднице. здравствуйте пани. — говорили мы ей. здравствуйте сукины дети. — отвечала нам божена. смотри допрыгаешься! — мы найдем возможность подвести тебя и твоего мужа под ревтрибунал. — грозимся мы. ох-ох — мне очень страшно. — качает головой божена и всплескивает руками. она сидит у окна и смотрит на нас голубыми глазами. она очень красивая и делает вид что мы ей не чета. мы стоим на улице перед самым ее окном. божена — а кого из нас ты выберешь если останешься без мужа? — спрашиваю я серьезно. его. — отвечает она и указывает на моего товарища. божена — а кого из нас ты выберешь если останешься без мужа? — спрашивает мой товарищ. его. — отвечает божена и указывает на меня. божена — как же так! — восклицаем мы. но тут у божены начинает плакать ребенок где-то в глубине комнаты — и божена исчезает обрывая весь разговор. теперь она будет кормить его грудью и ни за что не подойдет к окну. вскоре боженин муж — наш добрый приятель — становится нашим начальником и мы демонстративно перестаем любезничать с его женой. через пару месяцев их отправляют на польскую границу.

паучьи ножки

моя жена похожа на паука — да да — на сенокосца — паука довольно большого. у нее нет четырех пар ног — а только две руки и две ноги — но когда она начинает перебирать ими такими тонкими длиннющими и острыми на сгибах — сенокосец о восьми ногах представляется себе довольно живо. жена на то и жена — и мне очень часто приходится видеть ее раздетой: она ползает по кровати в темноте и в светлое время суток — то проползет надо мной то по моей ноге то ждет меня сидя на подушке, она ползает по комнате по моей просьбе — шевелит своими паучьими ножками поднимая заостренные коленки куда выше головы, проволочными руками проворно отталкивается от стен, шкафов и пола, поворачивает длинными ключицами, качает головой, вращает языком и глазами — а я смеюсь и бросаюсь ее целовать. откуда же ты выполз — такой сенокосец! — вскрикиваю я. а еще — то ночью то под утро то среди бела дня — когда ей вдруг захотелось поспать а меня не было

поблизости — когда к примеру просидев за подобными рассказами в кухне я наконец вхожу в нашу комнату а утро мутно белеет на оконных карнизах — я вижу моего сенокосца искомкавшего все простыни и закинувшего каждую из своих ножек в отдельный угол кровати и хватаю его за брюшко — и он моментально обвивает меня — крепко — хлест-нахлест — как ему вздумается — чего-то урчит — пускает пузыри — пытается поцеловать. мне смешно — сенокосец теплый и огромный — голова болит — одежда разбросана по комнате. мне повезло: для писателя-примитивиста иметь жену похожую на паука-сенокосца — это лучше всех чудес ожидающих его в жизни: любовь и нежность и доброта, паучьи ножки, лягушиные лапки, богомолы и кузнечики шуршащие на обоях, яркая крапивница внезапно ворвавшаяся в окно и вылетевшая через балкон, июньский жук которого мы вытаскивали из стеклянного плена оконной рамы, пчела на арбузе, гусеница в подарок. в чьем сердце нет места паукам-сенокосцам и золотистой гусеничке сидящей на дачном столике в день первого приезда в это лето — тот чудовищно ограничен тот плохой человек тот просто мерзавец — и пусть любовь навсегда покинет меня если я заберу свои слова назад.

сестра

ночные лягушки пересекавшие мне дорогу — маленькие колдуньи. так я загадывал и говорил об этом с сестрой. особенно в мае — сильный ветер по ночам, быстрые шаги, темный комок наперерез. я таскал их домой в подарок сестре — а если она спала выходил во двор, сидел на скамейке и глядел на лягушку — ветер гулял — земля пахла — сна все не было.

отъезд немок

мы видели этих немок — как в небольшом городе полном ветра и снежных вихрей они ходили тут и там — по двое а чаще по одной — с маленькими пирогами — улицами ведущими вверх и вниз — ведущими вкривь — выбирая самые глухие самые деревянные из них. в конце февраля темнеет не в три часа после полудня — но все-таки рано. гул и свист — хлопает жесть. знакомые скамейки в садиках под этажами сугробов. птицы не кричат — но бьются без крика в небесном ветре. балконы заколочены и готовы обрушиться. весна придет — но немок здесь уже не будет. как они вдруг заходили замелькали — и всё несут и несут свои пироги в невидимые нам квартирки, собирают на столы, открывают бутыли с чем-то не слишком приятным на вкус — а кое-кто из наших друзей является туда чтобы спеть для них пару русских песен. все немки молоды и приезжали в наш город для хорошего дела. они и сами хорошие — хотя как выяснилось совсем не разбираются в небесной иерархии.

avec plaisir

ты знаешь ли как будет «с удовольствием» по-французски? — спросил я у кислицына. avec plaisir. — ответил кислицын — он

и вправду знал — и мы разыграли с ним на улице следующий диалог в духе дореволюционной россии:

— не выпить ли нам кислицын водочки?
— avec plaisir.

эстер

водяная черепаха именуемая эстер — заболела. она плавала на самой поверхности воды — к тому же как-то на боку — с трудом взбиралась на свой любимый «кусочек суши» под лампой и судорожно глотала воздух. выражение ее змеиной морды от природы известное своим постоянством казалось нам теперь очень печальным — а хищный разрез рта как ясно все мы теперь увидели сделался обреченным. но все-таки до чего же нелепое существо — черепаха. задуматься чуть дольше пяти секунд о его конструкции — уже будет достаточно чтобы расхохотаться, крутить пальцем у виска и прийти в отличное расположение духа. но у нас редко бывают даже те пять секунд — и эстер плавает невидимая — а только когда что-то с ней не так мы вспоминаем день ее покупки и свое ликование. теперь мы очень удручены — ведь нет даже доктора для этого чудовища — в городе — и очень может быть что и в р.с.ф.с.р. мы глядим на эстер сидя за столом на котором стоит ее аквариум — и утешаем себя мыслью что она не больна — а просто мы недостаточно знаем черепашью психологию и всё ее устройство. мы сажаем ее на колено и гладим по панцирю — и если бы наша рука чувствовала под собой теплую шерсть котенка а не мокрый неровный камень — нам было бы не так горько.

север — юг
(прогулки по городу вятке)

когда я иду по улице — я думаю о том что иду на север — через леса коми — бурундука и росомаху — пинегу мезень — к ледовитому океану у кромки которого в темноте самоеды играют студеные свадьбы. но вот мне хочется юга — и я поворачиваю в обратную сторону улицы: я иду и вижу иное солнце — в половину неба — и белого камня дома — и маки — и базилик — я иду и слышу как гудят жуки а не комары — и играют аккордеоны и скрипки а не скрипит сосна — я иду и чувствую как воздух вокруг меня пахнет пряностями. когда мне нужно на молдову — буковину — в киев где такая любовь — я иду выбирая улицы в юго-западном направлении. я иду на восток когда хочу спрятаться или наказать себя.

лилица

лилица наша была когда-то молодой — пела песню про желтый анемон, молилась святому георгию и пила ракию. ракия была крепкая — но и лилица тоже крепко стояла на ногах — танцевала под рев бучунов — кричала хайде хайде! сейчас все по-другому. перелески овраги болота и глина оскорбительны для лилицы.

мы ставим перед лилицей тарелку с супом — там плавают грибы — но лилица усмехается — она не ест грибов. «русские сами похожи на грибы. — роняет она. — они едят эту скользкую гадость посеяную господом для червей ежей и оборотней — и вполне наедаются ею. они запекают ее в хлеб и угощают своих гостей как особым лакомством. глаза и волосы у русских неопределенного цвета. русские сами похожи на грибы и имеют каждый по рыхлому грибу вместо сердца». мы терпеливо ждем — мы не злорадствуем когда лилица после своих всегда одинаковых слов берется за грибную похлебку. лилица наша старая — старая и вытирает рот кончиками черного платка. она не очень-то понимает где она и в какое время. мы вполне уважаем ее презрение к грибам — мы знаем что лилица всю свою жизнь прожила там где едят мясо обсыпанное паприкой и базиликом.

пирамидальные дубы

собственные сны — слишком дешевый материал для писателя. запросто переносить их в литературу — значит продешевить. я всегда так считаю — но сегодня слушайте:

я видел пирамидальные дубы — осенние — с огромными желтыми листьями — на ветру — на холмах — таких дубов ведь не бывает — они были как пирамидальные тополя — только именно что дубы — свист ветра в верхних ветвях — долгий единственный звук — пахло осенью — я понимал что нахожусь в сердцевине чего-то желтого и огромного — в сердцевине счастья судя по всему.

фольклорист сушков

фольклорист сушков — выпускник московской консерватории — забирался в самые медвежьи глухомани. саша саша приехал. — неслось впереди него. это саше было приятно. когда он фотографировал бабушек на фоне скирд и амбаров — те хмурили лбы и крепко сжимали губы. в экспедиции он всегда возил с собой соленые сельди в жестяной коробке.

амурский лесной кот

амурский лесной кот — felis bengalensis — животное достаточно сердитое. втрое больше обычного подзаборного котяры — он рыщет по глухим горным лесам, зарослям кустарников и пожирает всех с кем только сумеет справиться. толстый и противный — он неуклюже сваливается с дерева на зайчонка или молодую косулю — щекочет жертву усиками и радостно ворчит. может свалиться и на человека — скажем на охотника — если дует сильный ветер а кот на ветке спит. он лакает воду из быстрых холодных рек с чистой водой — он шлепает лапой по месту где только что мелькнула форель и обиженно отряхивается — форели ему не поймать. зимой он ходит с маленьким сугробом между ушами. в марте он дерется и орет на весь лес. китайцы его не боятся — а вот колчаковцы —

особенно те из них кто родом из-под тамбова или воронежа — не раз рассказывали нам на допросах сколько страху они натерпелись от амурского лесного кота.

первый голос

она пела первым голосом и нравилась всем включая батюшку — а регент и вовсе был от нее без ума. но случилась революция — и регент бежал в эстонию — батюшка уехал в деревню — а она подалась в уездный город мамадыш спустившись на пароходе по вятке. она хотела ехать в казань где когда-то начинала играть на пианино. но в мамадыше следы ее затерялись. старые баржи и горы речного песка у пустых мамадышских пристаней. в мамадыше ее нет — в этом мы уверены — мы гоним от себя мысль что возможно ее нет и на этом свете.

закуска

закусывать можно разным — хлебом огурцом котлетой — но лучшая закуска это женские попки. вот как это делается: наливаете себе пол стакана водки и ставите рядом девушку — несколько ее наклоняете — закидываете на спину подол — опускаете трусики — пусть попа белеет на всю комнату без всяких там тряпичных глупостей. сами сидите на стуле — а девушка пусть стоит в десяти сантиметрах от вас — так укусить получится удобно и от всей души. раз — выпили, два — укусили. изумительно — не правда ли? следующие полстакана! приятного вам аппетита — закусывайте и пейте как говорится не во вред а для здоровья. лучше хорошенько закусить — а вот с водкой посторожнее — не хватите лишнего. сами понимаете — силы вам еще понадобятся.

органист

в этом городе для него нет работы. я не тунеядец — я органист. — улыбается он и предлагает завезти в вятку орган. папаша — улыбаемся мы — напишите об этом ленину.

сестра моего друга

анникки — сестра моего друга товарища антонена — всем блюдам предпочитала молодых судаков сваренных в молоке с морковью и ревенем, всем напиткам — домашнее пиво которое ей не давали, а всем книгам — «калевалу» лённрота.

айно дева молодая
еукахайнена сестрица..

— кричали мы ей с порога.

в лес пошла нарезать веток
в роще веников наделать..!

— бойко подхватывала анникки и показывала нам ежа — которого утром поймала в огороде. мы ее очень любили. даже как-то сделали ей ко дню рождения чудесную мельницу сампо — берестяной короб с ручкой на пестрой крышке — при вращении этой ручки внутри раздавался треск и на пол сыпались монпансье вперемешку с рябиновыми ягодами.

ангел

die angel на известном нам немецком языке означает «удочка» и «дверная петля». ангел же с крыльями будет der engel.

типограф максим

типограф максим всю жизнь мечтал плавать на индейской пироге и не больно расстреливать из лука смуглые женские попки. но где же здесь всему этому взяться? нередко максим черпал полные пригоршни свинцового шрифта и кидал его в рабочих. это все нервы. — говорили доктора и советовали ехать на отдых в финляндию.

пеларгония

пеларгония — это герань — но первое слово куда красивее. скажите медленно — пеларгония — и вам совсем по-другому представятся русские города.

сцены с окунем

этого глупого окуня мы ругали на чем свет стоит — когда уже дома в раковине на кухне ему вздумалось придти в себя и устроить бешеную пляску так перепугавшую хозяйку. все мы явились незамедлительно едва заслышав хозяйкины крики. мы — рыбаки — с изумлением смотрели на ожившего окуня бьющегося в куче мертвой рыбы и говорили о том как он два часа пролежал под лодочной скамейкой и затем помещенный в грязный пакет на самое дно рюкзака в течение часа несся домой. хозяйка кричала что тем не менее окунь не дает себя почистить и уже проткнул ей палец. маленькая валентина кричала еще громче: бедная рыбка — отдайте ее мне! мы разбуженные по милости окуня глядели невесело и думали о том что этот окунь размером со среднее полено — вне сомнения гордость нашего улова. ладно размеры! — в десять утра не так-то просто заснуть даже если вы только что из лодки и совсем не спали накануне. следующая сцена. мы не спим — мы мечемся по двору — мы таскаем воду ведрами и наполняем ею единственную в доме ванну в которой обычно моемся — а валя кричит в окно: скорее скорее! окунь живет в ванне — сутки, вторые, третьи, пятые — чешуя его светлеет, полосы горят — он получает имя денис в честь того кто его поймал — ему таскают червей с огорода — а к концу недели дедушка объявляет что насыпет окуню купорос, так как он — дедушка — хотел бы когда-

нибудь помыться — что окунь загостился — словом жарьте или несите обратно в реку. ведро с окунем тащу я — валентина шагает рядом и говорит «прощай денисик» — до реки не близко но мы не торопимся.

магнит

мене милый говорит:
оголи-кась свой магнит.
— нет любимый — мой магнит
со вчерашнего болит.

liepu lapu laipa

тропинка из липовых листьев — нежный образ из латышского фольклора. этой волшебной тропинкой идти легко и не страшно — идя по ней всегда попадешь к желанному и заветному. об этом нам сказал иоаким вацетис — приведший в революцию латышей: первый начдив латышской стрелковой — в восемнадцатом и девятнадцатом командующий восточным фронтом — главком вооруженными силами республики. «я желаю каждому из вас найти в россии свою liepu lapu laipa». — говорил он когда-то своим бойцам объезжая молчаливые шеренги построившиеся вдоль вагонов эшелона — в рваный и ветреный полдень.

старый аркаша

мы спросили у старого аркаши — можно ли расшевелить мадемуазель так что она забудет обо всем на свете? этот аркаша — казалось — жил еще при екатерине. хе хе — говорит аркаша — хе хе. можна рашшывилить мамзелю так что она забудет про все — и где мама и где папа и где стыд и где юбочка. можна рашшывилить мамзелю до того что она гаркнет вам тридцать три матюгана и изогнется как чертова подруга. глаза его слезятся. нос и уши покрыты волосами. мы знаем что аркаша не станет нас обманывать.

те — ика — а — мауи

сэр эдвард тэйлор — королевский этнограф — профессор антропологии оксфорда — в известном своем труде primitive culture приводит название новой зеландии на языке народа маори — самого многочисленного коренного народа острова. те-ика-а-мауи — или рыба мауи — и есть новая зеландия. славный мауи — культурный герой маори — выловил ее в океане прикрепив к удочке окровавленную челюсть своего старшего сына. по другой версии чудесную челюсть дала мауи его мать — мури-ранга-венуя — и кровь для приманки была самого мауи. мы знаем уже не от тэйлора что вадеевские и авамские самоеды — натягивающие тетивы луков ночами в шестидесятиградусный мороз — уверены будто под их ногами

спина большой оленухи идущей за солнцем с запада на восток. она идет за ним чтобы испросить счастья для самоедов — которые и появились все когда-то из ее линялой шерсти.

ивановское

я и сестра нашли эту деревню. церковь на середине спуска большого холма — поворот реки — течение ее под естественную горку — оттого такое быстрое. наше заветное место — решили мы. не один раз мы были здесь. ночевали у самой воды — рано утром мылись в реке — пускали друг другу по течению коробку из-под мыла. по мелкому дну ползали на четвереньках — на двух ногах было трудно устоять — ели хлеб и картофелины — пили много воды. с южной стены у церкви обрушилась кладка — в каждый приезд мы забирали оттуда по камешку.

нетопырь

ох уж этот нетопырь. все его ругают. колдуны его высушивают и варят в котлах вместе с разрыв-травой. дети всегда пугаются если в сумерках он пролетит над их головами. но мы знаем другого нетопыря. он висит у женщин между ног. разве можно его не любить? разве можно его бояться?

мартын межлаук

вот вам и мартын. был мартын и нету. в двадцать два года его назначили комиссаром юстиции казанской губернии. когда в казань пришли белые — он болел. выходи мартышка. — сказали они и вывели его во двор.

игольница

это милую игольницу — которой бог наделяет каждую девочку от рождения — так и хочется повесить на стену. пусть висит — а иголки втыкать мы в нее не будем. барышня барышня! одолжите вашу игольницу — мы украсим ею наш кабинет.

этот месяц август

когда я думаю об августе — сердце мое сжимается. в августе мир наполнен как корзина с грибами — всё сущее в нем становится явным, видимым. пройдет еще не много времени — и корзина опрокинется. многое из того что накопилось в мире к августу и стало таким острым очевидным пахнущим — начнет исчезать. поздней осенью и зимой в мире пусто. я люблю эту пустоту. в зимней пустоте ничто не мешает видеть человека. вот он один — ходит — скрипит снегом. есть еще архитектура — но ведь она тоже человек. но в августе! это дрожь во всем теле. это сильнейшая пружинность ног. ноги-пружины щеки-рябины глаза-родники. это город гороховец где раскричались птицы а вода в реке посинела. кажется — купи яблоко у любой старухи

или подбери его под любой из яблонь, покати посильнее — оно не остановится а ты сможешь идти за ним. даже если это яблоко чуть червивое — с земли. где-то плещется море — в августе его плеск слышен и в гороховце. возможно яблоко приведет тебя к морю. только в августе стоит на это расчитывать.

шиповник

шиповник — краснее красного — мы рвали на берегу унжи. нас было трое и мы давно не виделись. двое из нас приехали с севера — а третий с юга. когда-то мы крепко дружили и ходили вместе в театр. а теперь ягоды шиповника красные — и на унжу мы забрались сами не знаем зачем.

ангелы и революция

у наташи пикеевой жили ангелы. неудивительно — у такой девушки как она ангелов всегда полный дом. после революции ангелов в наташином доме прибавилось — а в небе летали большевики с красными повязками. у наташи был даже любимый большевик — он пролетал за её окнами и крепко ругался — но наташа знала — он хороший человек. ангелы большевиков конечно же побаивались — но этого наташиного полюбили и дежурили у окна — а когда он появлялся — бежали за наташей. и большевик видел дом и окно — в окне девушку самую лучшую на свете в окружении мельтешащих ангелов. потом окно таяло и исчезало из виду — а в доме у всех поднималось настроение — наташа и ангелы задергивали занавески, садились поудобнее и начинали петь песню:

в поле да конопелька
в поле да красныя девка
в поле да пень да колода
в поле да старая марья.

друг мой —
это всё.

наркоматы

ВЯТКА
1918

н а р к о м в н у д е л
н а р к о м н а ц
н а р к о м п у т ь
н а р к о м з д р а в
н а р к о м з е м
н а р к о м ф и н
н а р к о м п о ч т е л ь
н а р к о м в о е н
н а р к о м к о н т р о л ь
н а р к о м и н д е л
н а р к о м м о р д е л
н а р к о м т р у д
н а р к о м ю с т
н а р к о м т о р г
н а р к о м п р о д
н а р к о м с о б е с
н а р к о м п р о с
в с н х

НАРКОМВНУДЕЛ

народный комиссариат внутренних дел — тихая спальня: в коридорах стоят раскладушки — в кабинетах на полу матрацы — плетеные кресла, многие из которых сломаны; все спят — а двери на улицу скрипя навевают сон. заходите — всем хватит места — только не надо шуметь и жаловаться на судьбу. в самой дальней комнате можно позвонить по телефону и приготовить чай, на балконе можно курить, хотя все обычно делают это лежа — где кто улегся. всё в наркомате ломано-переломано, чинено-недочинено. но как приятно. лежать и слушать как по стеклам и лужам барабанит дождь. можно хоть догола раздеться. все устали — и приходят сюда отдохнуть. можно искать глазами знакомых и здороваться краешками губ. потолки высокие — пахнут сырым мелом — а зимой здесь топят.

НАРКОМНАЦ

на стенах наркомнаца — хантыйские платки и марийские полотенца, бурят-монгольские онгоны развешаны на

нитках; желтые бубны эвенков, алеутские маски, очажные демоны луораветлан. и многое многое другое. полы в наркомнаце усыпаны хвоей; запахи пихты, лиственницы, можжевельника. на входе в под'езд со стороны улицы чуваши с винтовками играют на пузыре, сидят на обрубках дерева — с внутренней же стороны неизвестные с тестяными лицами дуют в берестяные трубы и угощают вас пирогами с калиной. вот так учреждение. ноги сами несут вас по коридорам и вы видите рябиновые деревья поставленные корнями вверх. что за причуда — слева и справа из полуоткрытых комнат до вас доносится горловое пение, топот десятков ног, крики ворона, звуки перьевых жужжалок. над головами летают птицы — кукушки и сойки, под ногами извиваются веретеницы, ходят люди, бегает цапля, бегает выпь. в наркомнаце все возможно — любая встреча и поворот судьбы. вы решаетесь следовать за выпью и она приводит вас в комнату где стопкой по четыре человека друг на друге лежат натуральные мертвецы. ей-богу их штук сорок — и никакого гнилого запаха — живые вокруг едят большого налима. выпь оглушительно ревет — приглашает дальше. в соседнюю комнату осторожно засовывает клюв и делает знаки войти. в комнате насторожен самострел; «на медведя» — успеваете подумать — и огромная стрела-рогулька со свистом пробивает вам грудь. вы приходите в себя в кабинете наркома среди шкур и китовых костей. у наркома медные рога на грубо спаянном обруче — под ними стриженая голова. ну-ну. — улыбается он. — не бойтесь умереть в наркомнаце. действительно — бояться нечего. в народном комиссариате по делам национальностей лучший в россии фиторазлив. чего вам только не нальют в граненые мутные стаканы. нарком лично поил нас чагой и угощал сладковатым очищенным корнем. у наркома на рукаве советская звезда — а еще нету брюк и половой орган всегда на взводе. кстати о последнем — в наркомнаце все сотрудники либо голые либо в традиционных костюмах. костюмы редко бывают полными — чаще одет лишь какой-нибудь элемент. например пояс из липового мочала на совершенно голой коми-пермяцкой женщине. сколько жизни, сколько любви, сколько разносится звуков! это наш любимый наркомат. перед уходом мы целовались до умопомрачения сначала с китайскими — а потом с корейскими девушками.

НАРКОМПУТЬ

народный комиссариат путей сообщения — японский веселый дом. вся основная жизнь здесь происходит на крыше. два раза в день — до обеда и после — с крыши наркомпути отправляют аэростат с желающими любить и бражничать в небе. в первой половине дня поднимают живых, во второй половине — мертвых. наркомпуть украшен дешевыми буфмажными гирляндами, транспарантами «рады вас приветствовать» и «счастливого пути». на крыше кто-то свистит в свисток. ходят пьяные машинисты, капитаны пароходов и летчики. у машинистов

грязные рожи — все называют их пьянь паровозная. они матерятся и лезут в драку — кидают в голову обидчику увесистый рельс. капитаны все венерические но красавцы: девушки с искренним сожалением дают им себя лишь ощупывать. летчики много шутят — каждый грохался о землю — и некоторые разбивались насмерть. насмерть так насмерть. — говорят такие. — теперь хоть двести раз насмерть — лишь бы не сгореть. есть еще водители автомобилей — от'явленные пижоны и главные обидчики здешнего женского пола. бензиновые задницы! — кричат девицы и убегают на крышу. на крыше у шоферов кружатся головы — туда они не идут. ах наркомпуть! ты отправишь нас хоть в нижний мир, выдашь напрокат батискаф, женщин и фляжку со спиртом. мы вернемся на твою крышу и оставим на ней ракушку, бивень мамонта или другой сувенир.

НАРКОМЗДРАВ

народный комиссариат здравоохранения — черная коробка, внутри которой так же темно. кто не знает здание наркомздрава красного кирпича? вечерами и ночами там никогда не зажигают свет, днем на окнах черное сукно. темень кромешная, все передвигаются на ощупь. нарком семашко — истинный демон в костюме-троечке — всё видит как воробьиный сыч. уж он-то точно никого никогда не лечит, а только режет бритвой если натолкнется. он давно перерезал всех своих сотрудников — а себе распорол живот. смерть и семашко — университетские приятели, вместе учились на медицинском в казанском императорском университете и получили дипломы в 1901 году — они дико хохочут на этажах, так что слышно на улице. в темноте наркомздрава звонят телефоны, стучат молотки: плотники собирают ящики для похорон, ремонтируют носилки. гробов здесь полным-полно и есть отличный крематорий. из трубы наркомздрава валит желтый дым. чем они там топят? — думает обыватель. но в наркомздрав все равно идут посетители. если кто зайдет вовнутрь — вряд ли оттуда выберется — либо выйдет психически больным. он побежит по трамвайной линии, его отправят в больницу, а оттуда в наркомздрав — и семашко его зарежет. демонариум — вот что это такое; резиденция смерти на территории р.с.ф.с.р. нас самих там когда-то убили — знаем не понаслышке.

НАРКОМЗЕМ

семь кусков земли вырезанные семью лопатами подняты нами за волосы положены на телегу э-э-э-э теперь поедем э-э э-э теперь помолчим-ка поедем и помолчим. сорок горстей земли подняты на дороге двадцать горстей земли подняты с десяти могил э-э-э-э теперь поя поедем э-э э-э теперь поём едем и поём. красивого мужчину закопаем по пояс красивого мужчину с большим х.. на

вершине холма, высокого мужчину закапываем по шею на спуске холма э-э на спуске одна голова торчит и земля во рту. мальчика с девочкой приведем в овраг закопаем вниз головами только ноги торчат э-э помогай земля. всю ночь будем ездить всю ночь хлебом тебя кормить пивом поить людей оставлять всю ночь по кривым дорогам э-э помогай земля помогай. целовать будем черную грудь пока губы не изотрем целовать будем до самого села. э-э-э-э теперь приехали. семь кусков земли-поля за волосы во дворах обтрясем, сорок горстей земли-дороги под большую березу высыпем, двадцать горстей земли-могилы разделим промеж собой положим за иконы русскому богу. с этой молитвы начинается рабочий день в народном комиссариате земледелия.

НАРКОМФИН

это тир — друзья. приходите — здесь весело. можно с девушкой или с двумя — посмеяться, отдохнуть, заработать денег. и поесть мороженое. и купить канарейку. там стоит пугало с погонами белогвардейца — стреляйте в него и получайте свои деньги: всё зависит от вашей меткости. красным командирам сюда вход закрыт. ведь они свалят пугало с шеста при первых же выстрелах. что же им всем давать миллион? у красных командиров и так хватает денег. в наркомате финансов больше любят молодежь. и музыка там играет. а влюбленным парочкам дарят котят.

НАРКОМПОЧТЕЛЬ

народный комиссариат почт и телеграфа соединяет старушку и сына, кокшайск и киргизию, молоко и землю, белоголового ванюшку с его престарелыми сестрами, егора-утопленника и юлию-дочь, березу — божью ногу и луну — ночной глаз, пчелу и мальчика, цветы и красноармейцев, коня с деревом. ангелы проявляют повышенный интерес к наркомпочтелю. барышни наркомпочтеля звонящие серафимам вызывают у ангелов искреннюю зависть. «серафимы так немногословны. у этих барышень красивые юбки, они думают о мужчинах.» — говорят ангелы. да они правы — эти барышни думают только об одном, любят только одно неприличное слово и твердят его про себя постоянно в рабочее время допуская от этого досадные ошибки в срочных сообщениях, а звонят куда попросят — им не трудно. у ангелов к барышням всегда много маленьких просьб личного характера. иные же бестелесные — дети тополя — очистившиеся от земли — хотят еще большего от наркомпочтеля и осаждают его учреждения всецело в рабочие дни и даже ночью: когда никого нет — а сами они не в силах что-либо сделать.

НАРКОМВОЕН

1

в народном комиссариате по военным делам вас — естественно — сразу застрелят. подниметесь по крыльцу, переступите через порог, скажете «здравствуйте» и получите пулю в лоб. а что — все правильно — чего вы еще хотели? сюда идут одни самоубийцы оставляя в домах записки «пошел в наркомвоен. никого не виню» или наоборот «это вы виноваты катенька — будьте прокляты сука.»

2

главные приметы народного комиссариата по военным делам — живые цветы растущие и разбросанные повсюду и чудесный оркестр играющий балканскую музыку где-то наверху. оркестра никто не видел но слышали все — в любом из углов-кабинетов в любое время дня и ночи. и кто-то поет под него — хор не хор но как хорошо — боже мой, давайте подпрыгнем. танцевать — вот главное слово, танцевать опьяненным цветами и румынскими дойнами, с красным бантом на рукаве, песнями о вещих снах стояна — красавца из сливена, плачами македонцев. что такое красная армия? — это медная труба и сломанный органиструм, под ногами синие холмы, смерть любуется и глядит в бинокль — гарантирует нашу победу, она просто чудо — и никого не обидит, у нее за поясом свежие бинты. мы еще напишем о красной армии мистический трактат, мы еще сочтем всех ее бойцов имеющих небесное происхождение. они идут сюда толпами, принимают присягу, разбирают оружие — потому что наркомвоендел сделал эту войну черногорской уличной свадьбой где поют о невесте-анне полетевшей над городом подглядеть как моется жених; где мужчины снимают штаны и стреляют из ружей для устрашения демонов залезая при этом на столы; жены визгами встречают выстрелы. наши командиры оборачиваются птицами, наши лошади говорят; когда мы уходили от здания наркомвоена нам играли и пели о боснии.

НАРКОМКОНТРОЛЬ

народный комиссариат государственного контроля — оптический центр республики. два мощных телескопа установлены в главном здании в москве — а в загородной местности имеется обсерватория принадлежащая наркомконтролю. у каждого работника на ремне в футляре — подзорная труба. гигантское количество окон позволяет им глядеть с утра до вечера во все стороны света. перископы, микроскопы, лупы, бинокли, даже закопченные стекла — на каждом столе и подоконнике. стекла-то зачем? — а вот любят здесь просто так поглядеть на солнце — нарком ругается и топчет стекла ногами, грозит увольнением но по ночам улыбаясь рассказывает жене о

странностях своего коллектива. сеть магазинов «оптика» курируемых наркомконтролем разбросана по стране от кронштадта до николаевска-на-амуре — кроме приборов названных выше здесь продаются очки (пенсне и монокли — хлам для буржуев — их разумеется нет). штат окулистов — лучших на материке — трудится что есть сил. они поправят вам зрение, вставят глаза если вместо них — бордовые впадины. во дворе наркомконтроля — железная труба: ржавая но работает — диаметром в метр — уходит в землю на большую глубину. труба называется «уховертка». дежурный по ней прикладывает ухо к отверстию чтобы слышать что происходит внизу. вечером докладывает наркому: карлики веселятся, земляной олень трубит, крот заблудился и плачет.

НАРКОМИНДЕЛ

народный комиссариат иностранных дел — место где люди прощаются друг с другом. только расставания. пахнет перронами, паровозным маслом, утренней гарью чугунных путей: это специально в наркоминдел натащили старые шпалы и расставили по углам. боже — мы не романтики — но что за комок вырастает в горле как только мы сюда заходим? тоска — дорогие — тоска. головная боль. курение — как ижорская песня — бесконечная и печальная. тот кто уезжает — не обязательно едет за границу. бывает что и туда, так уж назвали — наркоминдел. это не вокзал — это дом свиданий: все стоят, обнимаются, шепчутся. вот студент провожает друга: тот уезжает в ургу — в руках держит два сачка и чемоданчик — в нем всё для распяливания бабочек. вот обворожительные близняшки с открытыми грудками провожают брата. зачем они обнажили грудь? наверно это какой-то обряд. вот аничка провожает валю — держит в зубах капсулу с атропином: как только валя выйдет из наркомата — аничка стиснет зубы: а валя всего-то едет из москвы в казань. вот полина провожает ангела. ангел кусает полине ухо — и видно как у него оттопыриваются штаны.

НАРКОММОРДЕЛ

1

н-да хорошо придумано — и народный и комисссариат да еще по морским делам. а на деле — оплот педерастии похлеще всех лондонских и берлинских заведений для мужчин вместе взятых. сюда приходят матросы с покатившимися глазами чтобы совокупляться друг с другом. они поют «яблочко» и раздеваются в танце — целуются — бьют бутылки. они бреют друг другу ноги — бросаются в лестничные пролеты — интрига на интриге — слезы текут рекой. иные кричат от боли, иные аплодируют. не будем перечислять всего что здесь творится. лучше с улицы грохнем им камень в окно.

2

посередине озера воже в двухстах километрах на север от вологды на якорях стоит дебаркадер — здравствуй нкмд. наш деревянный челн наконец-то доплыл — мы лезем наверх по веревочной лестнице. до чего же флотские рады гостю. нам тоже отлично знакома эта прокуренная зала со столиками и пианино, внутри которой мы оказались. и кельнерши нам знакомы — и сами они улыбаются — знают что нужно нести. несите подруги несите — водку и вяленого сига, салат из водорослей и кофе. кельнерши все в тельняшках на голое тело и босиком, ноги у них очень полные. электричество мигает, руки устали грести и теперь гудят, мы качаемся на волнах огромного озера. щурим глаза, в углу видим столик наркома — его приказов ждут корабли, голос этого человека — колыбельная для утопленников, в воде живет много тварей — и наш морской комиссар посылает их проглатывать миноносцы и крейсеры антанты, он мало спит, он женат на рыбе, и сам хотел бы быть рыбой — просил об этом председателя рвср, сонный сидит, шевелит губами. мы думаем о своем уважении к этому новому ахто — царю потоков без зеленой бороды; кельнерши доступны — но сейчас нам хочется спать; мы тянем улыбку представляя как наверху по периметру дебаркадера мочатся в воду нетрезвые краснофлотцы; рука упала — мы спим. ночь кончается — с утра будет пасмурно будет тихо — утром нам возвращаться на берег — и серебристая жена наркома поплывет впереди.

НАРКОМТРУД

женщины наркомтруда в августе раздеваются перед сойками. в сентябре открывают рты с козодоями. в октябре ходят к цаплям в гости. в ноябре рожают сойчат. в декабре сыплют яд снегирям в кормушки. в январе доверяются пустельге. в феврале вырезают бумажных вальдшнепов. в марте платят кукушкам советскими ассигнациями. апрель проводят в лугах в компании пастушка и погоныша расстелив на земле одеяла. в мае влюбляются в веретенника и сотнями тонут в болотах. в июне кричат пить-полоть. в июле превращаются в водомерок и становятся пищей чирка-свистунка. мужчин нигде нет. нарком-крапивник сидит на столе нахохлившись.

НАРКОМЮСТ

народный комиссариат юстиции разместился в городе хем-белдыр — в сердце танну-тувы: о саяны. почему не москва, почему урянхайский край? а бог его знает — говорят кидали жребий. он достался юристам — и верно: они ведь все как цыгане или китайские фокусники — гадать, играть, тянуть за удачу умеют лучше других. все

хотят в хем-белдыр — такое небо, такие живые цвета, разнотравье. шулеры пройдохи. — клянут юристов завистники. — заняли самое лучшее. лучшее — да. и что же после того как наркомюст обосновался на верхнем енисее среди кедровников, кожээ и священных гор, среди тысячи тысяч овечьих носов в желто-зеленых долинах? а то что все наши судьи отрастили длинные косы, научились по-тувински и по-монгольски, а самые способные — маньчжурской, тибетской и китайской речи, завели себе тушечницы и тонко струганные палочки — гуляют и пишут на бланках со звездами трактаты о пустоте, песни о седлах и потниках, о гриве мышастого, ветре и камне. отправляют всё в наркомпрос где выходят книга за книгой под одним и тем же названием — «пейзажная лирика наркомюста».

НАРКОМТОРГ

народный комиссариат торговли — магазин на самокатной где торгуют швейными машинами с ангелом внутри и берут в оплату живых улиток.

НАРКОМПРОД

враги революции ругают наркомат продовольствия: он-де ведает продразверсткой и ко всем направляет чк. с врагами мы долго говорить не станем, только спросим: а что жрать рабочим в облупленных городах, где вместо земли — булыжники мостовых и деревянный настил? а армия — что? а беспризорники? и разве наркомпрод — одна продразверстка? кто знает что с самого первого дня на должности комиссара здесь состоит мордовская полевая богиня паксь-ава — соломенная мать поля размером с большую детскую куколку? она заказала себе гимнастерку и пистолет в кобуре и так ходит и морщит широкий нос в веснушках. вся белесая, округлая, и глаза бело-голубые. она говорит на смеси мордовского-мокша и исконных демонических языков — таких как свист, молчание, крик, невнятное пение и невнятное бормотание. она любит трудовой народ и беспощадна к лентяям и пьяницам. это она — главный продовольственный диктатор, это ей подчиняется 30-тысячная продармия, это паксь-ава велела стрелять самогонщиков и поджигать их дома. она — такая душевная; все зовут ее пакся; на митингах она говорит убедительно, а когда говорят другие — стоит задумчива — вспоминает как на межах в разгар полевых работ для нее оставляли картофельные оладьи, ягодники и творожники; вспоминает как играла с перепелками и подглядывала за людьми упавшими в траву. вспоминает обмелевшую мокшу — как купалась и знала что парни на том берегу разглядывают ее крошечное тело и трут свои глупости-радости и капают на землю. эй ребята! — кричала им пакся. — земле будет приятно. она и вышла бы к этим

парням и дала бы каждому — но ведь то что они сейчас жмут в кулаках составляет половину роста матери полей. пакся однажды вышла к мужчинам, стояла в кругу, отжимала волосы, предложила целоваться. они подносили ее ко ртам и языками доводили до смерти; пакся так умирала что ее медовые крики услышал пурьгине-паз — толстый дурак который грохочет в небе. услышал и ударил сверху по всей компании — и пакся стукнулась головой о камень — а ее друзья погибли. пакся тогда погубила весь урожай — просто забыла о нем от печали — и матери умерших от голода детей проклинали ее и искали в полях чтобы бросить в глаза могильную землю. всё это в мыслях паксь-авы — а перед глазами ветер столицы, тысячи лиц продармейцев идущих на обиду и смерть. они и сами обидят кого захочешь — вон у них какие винтовки. как все закрутилось. — думает пакся. — свистом по ночам она предсказывала урожай, а теперь ее свист означает освобождение от расстрела.

НАРКОМСОБЕС

лодка треснула и идет ко дну — мы отправляемся в народный комиссариат социального обеспечения. при входе на мокрую обувь повязываем бахилы. так мол и так. — говорим в окошечко. — все пропало и ноги мокрые. заполните анкету. — предлагают нам изнутри. мы вертим ее в руках, наверху видим буквы — р.с.ф.с.р. — под ними во весь лист пятиконечная звезда, в каждом углу которой написано по вопросу. в середине звезды — пять линеечек для ответов. любите ли вы сурепку? любите ли вы анну? любите ли вы керосин? любите ли вы можжевеловый квас? любите ли вы воблу? — спрашивает нас звезда. пишем пять искренних «да» здешними красными чернилами. через полчаса со склада наркомсобеса нам выдают все необходимое для того чтобы продолжать остаться на плаву.

НАРКОМПРОС

программа наркомпроса для единой трудовой школы от 30.04.18 — подтвержденная декретом снк от 18.06.18 — реализуемая с 02.09.18 — расчитанная на весь период обучения (I — II ступени):

я з ы к и:

к о м и
р у м ы н с к и й
луговой марийский
л а т ы ш с к и й
старо-монгольский
ф и н с к и й
с е р б с к и й

р у с с к и й
р о д н о й

п р е д м е т ы:

р о с о м а х а
т р а в ы
д е м о н ы
в е т е р
м о л ч а н и е
м е д и ц и н а
т е к с т и л ь
китайские чудеса
б и о л о г и я
народная кухня

ВСНХ

высший совет народного хозяйства — имеющий статус наркомата — последний, восемнадцатый наркомат. нам он особенно дорог. мы закрываем глаза. мы плачем. сидим закусив кулак. вот говорят вснх — чудовище бюрократии. не идиоты ли? грубияны, сукины дети. наша нежность, наш философский факультет, где вместо скуки — поэзия поэзия, наши два стакана вина поутру перед выходом из дома, бабочка-перперуда на твоих печатях — все это о вснх. вснх соткался из воздуха — на наших глазах. как такое вообще возможно? комбинат чудес, фабрика удивлений и совпадений, каждое здание вснх — воздушный корабль: и мы летим все вместе. мы научены волшебству, мы наполним чабрецовым медом барабаны наших револьверов, мы разрядим их в наши рты за наркоматы, за вснх. мы ляжем на улицах животами вниз: мы улыбнемся — мы мертвые. мы не в силах глотать тот мед, укройте нас красными флагами. о вснх — мы лежим и шепчем имена твоих главков и центров. нет — не надо нас поднимать, нам ни капельки не стыдно, наши слезы — любовь любовь: главгвоздь главконсерв главкрахмал главшвеймашина центрочай главспичка главтабак — мы там пару раз ночевали главрезина главторф главкость центроспирт главмука главбум главкоавиа — где директор из третьей триады центротук центролак главзолото главупркож главточмех главсоль главкустпром главбензол главлеском главтекстиль главодежда главстекло главрасмасло главтоп главфармзав главванил главмех главсахар главсланец главуголь главводхоз главкондитер. главгвоздь, мы рассчитываем на твои гвозди; мы возьмем с собой пару твоих пирожных, главкондитер; пока горит папироса — мы гуляем на свадьбе главтабака и главспички. в главспичке работает степанова люба — мы ее любим и дарим ей этот стих:

(л е т н и е)
желтые сны
адрес-календари
скрип уключин
бутыль собака
п о п р о щ а е м с я

сборник пролетарской поэзии

САРАПУЛ
1924

1

старая россия
развалилась пополам
новую россию
мы не отдадим врагам
мы-то знаем правду
как жилося при царях
а теперь советы
прискакали на конях
привезли советы
власть советскую с собой
ангелов прогнали
протрубили им отбой
сами мы с усами
и на правильном пути
будем всех буржуев
через задницы ети.

2

догорает моя папироса
и твоя догорает
ничего, дорогой товарищ,
твоя катя не знает
катя дома волосы чешет
на кровати
дорогого желанного мужа
нет при кате
оттого что юденич-курва
наступает
оттого что красные части
отступают
оттого-то и бьется, катя,
муж твой паша
оттого что в горячем кольце
революция наша
понимаешь сестренка надо
все нам драться
чтоб и вы смогли поскорее
к нам прижаться
вот когда всем проклятым гадам
насмерть врежем

мы вернемся домой и вкусный
хлеб порежем
догорает моя папироса
и твоя догорает
ну пора, дорогой товарищ,
н а с т у п а ю т

3

я видел такую картину:
было утро хмуро
беременную еврейку
убил петлюра
и ничего что сам он
сейчас в киёве
все это здесь творится
по его воле
кого же она ожидала
дочь или сына
и не позвать к бедняжке
даже раввина
потому что раввин кудрявый
арон герзон
петлюровцами лихими
тоже зарезан
вздрогни красноармеец
при этой картине
и утопи петлюру
как вошь в керосине

4

песня замученной девушки

офицер — ты меня пытая
на мою же заришься грудь
пока ты меня вел в контрразведку
восемь раз успел ущипнуть.

ты учился в университете
ты зовешься военный врач
но в народе тебя называют
белый палач

ты нанюхался кокаину
ах ты скот
что ты сделал со мной
ведь шел мне
девятнадцатый год

ты велел казакам меня мучить
сам же сел за рояль
ты жалел что оглох бетховен
а меня тебе было не жаль

а когда военную тайну
я не стала тебе выдавать
ты меня застрелил как собаку
и отправился спать

5

красная армия всех сильней
красная армия сволочь бей
красная армия песню пой
красным флагом маши
и звездой!

богачи угнетали людей
из-за них не ешь и не пей
а попы говорили: да
бог придумал так навсегда

это как же нам понимать?
людям тоже охота жрать
а не превращаясь в свиней
избивать жену и детей

6

вилочный мятеж 1920 года
ой в мензелинском уезде
случился грех
крестьяне новой елани убили
тридцать пять человек

крестьяне подняли на вилы
весь продотряд
тридцать пять преданных
революции ребят

есть в троицкой волости
деревня новая елань
крестьяне ее поступили
как последняя дрянь

их кулаки науськали
на продотряд
4 февраля не стало
наших ребят

из мензелинска приехал
товарищ головин
но и у него с продотрядом
конец стал один

а после того как убили
председателя мензелинской чк

они еще и убили
начальника милиции заинска

как грустно становится жить
на охваченной ветром земле
но надо победить в борьбе за хлеб
и в другой борьбе

7

золотой запас республики

в казани был золотой запас
его белочехи украли у нас
двадцать вагонов угнали в уфу
там передали колчаку

надо скорее запас отобрать
чтобы враги не могли пировать
тратить на блядь народные деньги
и оружие закупать

они уж истратили сотни пудов
золотых ящиков и мешков
гоняют запас по сибири
и из него деньги тырят

8

мулланур вахитов

мулланур вахитов выпил чаю
и узнал что белые идут
он сказал жене: я точно знаю
что меня конечно же убьют

белые сказали муллануру:
выходи советский комиссар
на него направили три дула
да свели в тюремный каземат

на заре у белых стен кремлевских
рано утром жизнь оборвалась
расстреляли расстреляли
мулланура —
главного большевика татар

расстреляли шейнкмана, гассара,
комлева и многих остальных
а потом казань освободили
и перестреляли их самих

9

баржа смерти

вниз по каме мимо сарапула
проплывает речная баржа
вместо соли с песком там люди
революции и труда

все сидят — и не шевельнутся
не сходить например в туалет
так плывут они медленно-медленно
никакого спасения нет

поплывут — а потом взорвутся
так придумали палачи
и погибнут и дети и женщины
хоть кричи или не кричи

а вокруг берега так близко
и высокий сосновый лес
наша кама очень красива
и красива речка кильмезь

с этой баржи не спрыгнуть в воду
не достичь родных берегов
потому что все очень ослабли
и на крышках ржавый засов

кто-то умер уже задохнулся
кто-то воет сойдя с ума
кто-то молча спокойно слушает
плеск воды и ждет конца

много барж враги потопили
много барж не успели поймать
а которых освободили —
будут баржу всю жизнь вспоминать

10

командир бронепоезда №3
«власть советам»

мокиевская люда — ей 22
защищает красные города

вверен ей бронепоезд
люда дерется на совесть

под царицыном и на дону
бронепоезд люды в бою

но вот голова непокрыта —
люда в бою убита

11

вотская автономия

дали автономию удмуртам
чтобы возрождать народный быт
нету притеснителей народа
запрещающих удмуртам быть

дали автономию чувашам
и пермякам и татарам и мари
автономия есть каждому народу
и они горят как фонари

12

освобождение ижевска

это было так:
мы врага разбили.
с вятских полян до агрыза
первый бросок совершили

это было так:
волжская флотилия
с камы колотила
заняли сарапул
агрыз
разбивая белых вдрызг

это было так:
подошли к ижевску
твою мать!
нас белогвардейцы
вздумали пугать —
подняли знамена
в барабаны бьют
но не нападают
а ждут когда же
красные побегут

это было так:
зря мечтали
зря психической атакой
нас пугали
их же жопы засверкали
мы вошли в ижевск

это было так:
а потом и в воткинск
и сомкнулось кольцо
лишь немногим удалось
вырваться на каму

это было так

13

л а т ы ш и

пришли латыши в революцию
и в ней остались навек
латыш — особенно
п р е д а н н ы й
революции человек

ведь их обижали бароны
и прочие богачи
теперь вот на всех
красных фронтах
воюют латыши

товарищи петерс и думинь
и заринь и азин-латыш
и вацетис и калниньш
и братья межлауки

и лацис и янель и крустынь
и апынь — да всех не счесть!

они и в чк
и в рвср
в е з д е
л а т ы ш и
е с т ь!

14

китайские интернационалисты

са фуян и шен ченхо —
красные китайцы!
белые от них бегут
как лесные зайцы

пау тисан и жен фучен
здорово воюют
скачут скачут на конях —
все враги горюют

син диу и ку мачен
это партизаны
на амуре интервентам
наносили раны

молодцы, товарищи,
китайские товарищи!

15

волжская военная флотилия

волжская военная флотилия —
как нельзя придумана верней
состоит из канонерских лодок
пароходов и плавбатарей

есть дивизион из самолетов
значит его летчики не спят
с кораблей флотилии на берег
можно высадить большой десант

кто не знает «вани-коммуниста»
или «добровольца-волгаря»?
эти наши чудо-канонерки
устрашали залпами врага

города по вятке и по волге
и по каме и на белой на реке
при участии волжской флотилии
были взяты все

а в т о р ы:

бойцы 2-й дивизии азина

все стихотворения читались
на фронтах в 1918—1922
г о д а х

Аннотации научных статей

Роман Корнеев. Кинокритики с торрентов

Автор изучает такой феномен, как «любительская интернет-кинокритика». Эта новая практика, получившая широкое распространение в Интернете в цифровую эпоху, анализируется с социологической, психологической и культурологической точки зрения. Профессионал исследует ее причины и особенности и прогнозирует ее возможное будущее.

Кинокритика, торренты, психология, цифровая эпоха, Интернет

Мария Давыдова. «Вышибающий «мурашку» катарсис»

Непрофессиональная — по определению автора статьи — «обыденная» кинокритика как социокультурное явление, развившееся в рамках концепции Веб 2.0. Отмечая основные формальные черты этого явления, социолог на конкретных примерах исследует деятельность кинокритиков-любителей в отечественных социальных сетях.

Кинокритика, Веб 2.0, непрофессиональная критика, социальные медиа, социокультурное явление

Катерина Тарханова. Рояль был весь раскрыт

Рецензия на телесериал «Без свидетелей», российский римейк популярного израильского BeTipul.

Сравнивая российскую версию знаменитого сериала с оригиналом и анализируя ее содержательные и экранные особенности, автор считает, что «имиджевый» проект Первого канала имеет мало общего с российской реальностью.

«Без свидетелей», BeTipul, Хагай Леви, Илья Малкин, Первый канал, психология, российская реальность

Нина Цыркун. Летняя история

Рецензия на картину «Крутая Колка» Юриса Пошкуса, представленную в рамках XIX международного кинофестиваля «Листопад» в Минске. Критик рассматривает ключевые мотивы и темы латвийской квазидокументальной картины, ее проблематику, специфику и эстетические аспекты, исследует особые авторские приемы режиссера.

«Крутая Колка», Юрис Пошкус, фестиваль «Листопад», квазидокументальность, специфика

Елена Стишова. Дружить домами не получилось

Обзор международного кинофорума в Санкт-Петербурге, в этом году объединившего несколько фестивалей: «Послание к человеку», «Виват кино России!», «Начало», Санкт-Петербургский международный кинофестиваль. Критик подводит итоги кинофорума, анализируя и его кинопрограммы, и его организационные проблемы.

III международный кинофорум в Санкт-Петербурге, фестиваль, культура, российский кинематограф

Семен Экштут. Мадригалы на бой, или Географические фанфаронады

Автор анализирует особенности отражения знаковых исторических событий в русской поэзии, а также сам феномен создания поэтических мифов. В статье также прослеживаются постепенные изменения в восприятии и трактовке поэтами тех или иных исторических явлений.

Русская поэзия, история, поэтический миф, война

Лариса Малюкова. Курица и птица

Автор исследует творчество режиссера, художника, мультипликатора Игоря Ковалева, анализирует его жизненный и творческий путь, рассматривает наиболее яркие и значимые работы режиссера, отмечая уникальность его художественного языка и стиля.

Игорь Ковалев, мультипликация, художественный язык, стиль

Сергей Цыркун. Социально близкие

Автор анализирует особенности отражения криминальной тематики в советском и российском кинематографе, характерные черты картин, созданных в конкретную эпоху, а также нюансы изображения в кино отношений политической власти с преступным миром.

Криминальная тематика, российский кинематограф, политическая власть, цензура

Елена Барабан. Про ностальгию и войну

Автор исследует модели переработки советского дискурса войны в постсоветском кино, рассматривает различные экранные интерпретации исторического прошлого, а также анализирует, как изменилось восприятие понятий «ностальгия», «патриотизм», «героизм» в современных фильмах военной тематики.

Советский дискурс, постсоветское кино, историческое прошлое, ностальгия, патриотизм

S U M M A R Y

Roman Korneyev

Film critics from torrents

The author investigates the phenomenon of amateur Internet criticism. This new trend, broadly extended during digital epoch, is analyzed from sociological, psychological and cultural points of view. Its reasons and peculiarities as well as prognostication in the possible future are considered

Film criticism, torrents, psychology, digital epoch, Internet

Maria Davydova

«Creeps knocking catharsis»

Unprofessional, «everyday» film criticism as a socio-cultural phenomenon, spread within the Web 2.0 conception is considered. Pointing out major formal features of the phenomenon, the sociologist investigates activities of critics-amateurs in domestic social networks.

Film criticism, Web 2.0, unprofessional criticism, social media, socio-cultural phenomenon

Katerina Tarkhanova

Open music

Review of TV-series DISPENSE WITH WITNESSES, Russian remake of popular Israeli BE TIPUL. Comparing the Russian version with the original one and analyzing its contents and screen features, the author concludes, that the «image-building» project of the First channel has not much to do with Russian reality.

DISPENSE WITH WITNESSES, Be Tipul, Hagai Levy, Ilya Malkin, The First channel, psychology, Russian reality

Nina Tsyrkun

A summer story

Review of Juris Poskus' KOLKA COOL (Latvia), the prize-winner of the XIX International Film festival Listapad in Minsk. The critic considers key motives and themes of the Latvian pseudo-documentary, its semantics, specifics and aesthetical aspects, investigates peculiar director method's features.

KOLKA COOL, Juris Poskus, International Film festival Listapad, pseudo-documentary, specifics

Elena Stishova

Hedge between keeps friendship green

Review of the St-Petersburg's International film forum, unionized this year several festivals: «Message to Man», «Vivat, Russian cinema!», «Start up». The critic sums up the Film forum's returns, analyzing both its programs and managerial problems.

III St-Petersburg's International film forum, festival, culture, Russian cinema

Olga Andreyeva

Gerbil on a treadmill

Semyon Ekshtut

Geographical blusters

The author analyzes peculiarities of reflection of the token historical events in Russian poetry, as well as the phenomenon of creating of poetical myths itself. Also gradual changes in reception and interpretation of certain historical phenomena by poets are traced down.

Russian poetry, history, poetical myth, war

Mikhail Kalik
Another perception of life
Interview by Natalya Balandina.

Larisa Malyukova
A hen and a bird
The author explores creation of the director, artist, animator Igor Kovalyov, analyzes his life and career, considers the most prominent filmmaker's works, marking his unique artistic language and style, peculiarities of his creative approach.
Igor Kovalyov, animation, artistic language, style

Alain Resnais:
«I'm rather an amateur-artisan»
Interview by Eric Libiot.

Sergei Tsyrkun
Socially bound
The author analyzes peculiarities of representation of criminal topics in the Soviet and Russian cinema and characteristic features of the pictures depending on certain epoch, focusing on the specific nuances of relation of the political power toward the criminal underworld.
Criminal topics, Russian cinema, political power, censorship, criminal underworld

Elena Baraban
On nostalgia and war
The author investigates models of conversion of the Soviet war discourse in post-Soviet cinema, considers various screen adaptations of the historical past and also analyzes receptional changes in the notions of «nostalgia», «patriotism», «heroism» and others in war films.
Soviet war discourse, post-Soviet cinema, historical past, nostalgia, patriotism

Michael Glawogger
«Documentary is the way of life for me»
Conversed by Sergei Sychev.

Antoine Cattin:
«Something close to PROBA D'ORCHESTRA»
Conversed by Sergei Sychev.

Vasily Sigarev:
«I have no time to think about glory»
Conversed by Dilyara Tasbulatova.

Bakur Bakuradze
The third dimension
Master class.

Denis Osokin
Angels and Revolution
Tales for city of Vologda.

People's commissariat

Album of proletarian poetry

Приглашаем читателей
на обновленный сайт
журнала
«Искусство кино»

www.kinoart.ru

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

18+

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 22.11.12. Подл. к печати 05.12.12
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14040. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

5
ЗНАК
ОТЛИЧИЯ

БОЛЬШОЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ КАНАЛ

РОДОМ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

ДАРИМ ОТЛИЧНОЕ НАСТРОЕНИЕ

РЕШАЕМ ВАШИ ПРОБЛЕМЫ В ПРЯМОМ ЭФИРЕ

ОПЕРАТИВНО ИНФОРМИРУЕМ

РЕН

ЧЕСТНЫЕ
НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com
Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Александр Родионов о работе с Валерией Гай Германикой

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ПАВЕЛ ПРЯЖКО

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Кинематограф братьев Коэн

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

СЕРГЕЙ УРСУЛЯК
ПОЛ ЛАВЕРТИ
АНДРЕЙ МИГАЧЕВ
КРИСТОФЕР ФОГЛЕР

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Ольга Ларионова. СКИНХЕД
Александр Архипов. СВОЯ ЗЕМЛЯ
Евгений Голубенко. МАРИКИ
Андрей Дементьев. РЕИНКАРНАЦИЯ

2 0 1 2